STANISŁAW
BACZYŃSKI

LOSY
ROMANSU

„RÓJ" WARSZAWA 1927

LOSY ROMANSU

Inne prace

STANISŁAWA BACZYŃSKIEGO:

MIECZ i KORONA. Myśl o duszy polskiej. Warszawa. Nakład Kasy Przez. Prac. Księg. 1915 (wyczerpane).

HISTORJE O SZCZĘŚCIU I CNOCIE. Grecja — Rzym. Warszawa. Nakład księgarni J. Lisowskiej. 1916 (wyczerpane).

KRESY WSCHODNIE. Sprawa rusińska w Galicji Wsch. Warszawa. Bibljoteka Powszechna 1917. (wyczerpane).

SZTUKA WALCZĄCA. Lwów — Poznań 1923. Nakład Wydawnictwa Polskiego.

SYTY PARAKLET I GŁODNY PROMETEUSZ. Najmłodsza poezja polska. Warszawa 1924. Nakład „Czartaka". (wyczerpane).

LITERATURA PIĘKNA POLSKI POROZBIOROWEJ. (1795 — 1863) cz. I. Lwów — Poznań. Nakład Wydawnictwa Polskiego.

OBRONA NIEDORZECZNOŚCI. G. K. Chesterton. Przekład z oryg. angielskiego. Nakład Tow. Wyd. „Rój". — Warszawa. 1927.

W przygotowaniu:

NASI POWIEŚCIOPISARZE: Orzeszkowa, Prus, Sienkiewicz Reymont, Żeromski.

PROPOZYCJE. Studja nad duchem współczesnej kultury europejskiej.

STANISŁAW BACZYŃSKI

LOSY ROMANSU

W A R S Z A W A — 1 9 2 7

Nakładem Tow. Wydawniczego „RÓJ"

ODBITO w ZAKŁ. DRUKARSKICH
F. WYSZYŃSKI i S-ka
ul. WARECKA 15
w KWIETNIU
1927 r.

WSTĘP

Ogólny charakter literatury polskiej po rozbiorach. Typy literackie powieści. Tradycyjne przesądy w estetyce powieściowej. Krytyka pragmatyczna i „krytyka estetyzująca". Stanowisko nowoczesnego pokolenia wobec tradycji literackiej, porozbiorowej. Wartości trwałe dnia wczorajszego. Sztuka i jej sprawdziany. Kryterja historyczne i aktualne. Stanisław Brzozowski, jako krytyk. Walka z urojeniami krytyki filozoficznej. Nowy pozytywizm. Sorela myśl o sztuce, jako wyjście dla krytyki dzisiejszej. Rehabilitacja przeszłości. Od autora.

Mimo pozornej, bo zwiększonej przez perspektywę stulecia rozległości tematu, można twierdzić, że w przeciwieństwie do innych rodzajów literackich powieść polska stanowiła jeden z najszczuplejszych terenów rozważań krytycznych. Dotyczy to nietyle jej bogactwa ilościowego, *ile zagadnień estetycznych i kultury pisarskiej*, a więc walorów ogólno-ludzkich, trwałych, które decydują o rozwoju i przyszłości każdej gałęzi sztuki. Wszystko co napisano w sprawie powieści naszej, a pisano stosunkowo niewiele, nosi znamię raczej pierwiastkowych studjów historycznych, szkiców infor-

macyjnych, popularnych wykładów i essay'ów, pozbawionych syntetycznego ujęcia, które mogłoby dać dzisiejszej, rozwichrzonej literaturze, jeśli już nie sprawdziany gotowe i kierunek, to bodaj myślowy materjał i pobudkę do badań bardziej ogólnych. Synteza ważna byłaby tu również ze względu na przełomowy charakter doby obecnej, w której myśl nowoczesnego Polaka stanęła wobec konieczności zrewidowania tradycyjnych ideałów, stworzenia zgoła nowych, przystosowanych do rzeczywistości wskaźników pracy i dorastania do poziomu, zaniedbanych w niewoli, dziedzin sztuki literackiej.

Literatura polska rozwinęła się bowiem jednostronnie, głównie w kierunku pragmatycznym i gdy piśmiennictwo Europy mogło indywidualizować swe walory artystyczne, u nas nietylko zagadnienia estetyki, lecz nawet filozofja, krytyka literacka, a cóż dopiero publicystyka i powieściopisarstwo, podporządkowały się swoistym warunkom bytu społeczno-narodowego. Ta jednowymiarowość głównego kierunku myślowego, monoideizm patrjotyczny musiał doprowadzić nieledwie do szablonu w tematach, do ubóstwa odmian treści, której naczelne znaczenie spychało formę na drugorzędne pozycje. Stąd nawet tak indywidualizujący w teorji, modernizm „Młodej Polski", zdobył się na nikłe zaledwie odruchy rewolucyjne w kierunku przywrócenia zagadnieniom sztuki supremacji nad tematem i tendencją.

Wąska perspektywa intelektualna i stałe podporządkowanie wybujałości temperamentu twórczego celom gromady, sprzyjały wzrostowi i przewadze pewnych *odmian literackich*, typów i szablonów nieomal, które narzucały się automatycznie, w dziedzictwie fermentom duchowym porozbiorowych pokoleń.

I tak, przemożny, od początku 19 stulecia znamienny, rozrost *powieści historycznej* znajduje swe wytłómaczenie w ciążeniu myśli polskiej do tradycji niepodległego bytu, do poszukiwania w obrazach dawnej świetności moralnego zadośćuczynienia za klęski doczesne; *powieść zaś obyczajowo-dydaktyczna* o charakterze społecznym i narodowym dokonywała jakby nieustannej rewizji bieżącego życia, wobec niepewnej przyszłości. Inne natomiast rodzaje wegetowały w zaniedbaniu, jako pozbawione żywotnych węzłów z aktualną, dręczącą umysł polski myślą narodową. Tamowało to bezsprzecznie normalną ewolucję walorów artystycznych, ograniczało estetykę prozy często do retoryki opisowej i rezonerstwa, do surogatów sztuki pisarskiej, do jej elementów zaledwie t. j. języka i rzadko poprawnie skonstruowanej fabuły (Niemcewicz, ks. Wirtemberska). Powstał stąd szereg przesądów literackich, które do dziś przetrwały w krytyce, jak: nadmierne znaczenie opisu, pod-

porządkowanie wątku nie osnowie, lecz idei i t. p. W takich warunkach powieść artystyczna traciła swe okręty, karłowaciała wskutek krótkiego oddechu twórców i tamowanej przedsiębiorczości estetycznej. Dlatego zagadnienia literackie w Polsce nie dawały się rozpatrywać zasadniczo ze stanowiska teoryj estetycznych, studjum zaś niewątpliwie cennem byłaby tutaj swego rodzaju psychopatologja literatury porozbiorowej, która nabrałaby barw jaskrawych dopiero na tle porównawczem z literaturą powszechną, oraz z nowemi formami naszego normalnego bytu. Najlepszym dowodem częściowej degeneracji polskiego piśmiennictwa po rozbiorach, hipertrofji pewnych rodzajów na niekorzyść innych, byłby zanik postępowy krytyki estetycznej, tułającej się w szczątkowych przejawach po nielicznych miesięcznikach naukowych i kilku studjach nieczytanych.

Szablony krytyki stosowanej, racjonalistycznej, rzadko przewietrzane od czasów rozpraw Mickiewicza i Mochnackiego, przetrwały niezmiennie w swem uroczystem brzmieniu poprzez pozytywizm Chmielowskiego, Spasowicza i Chlebowskiego, a w spaczonej postaci zasiliły pozorami naukowości Feldmana i Potockiego, przyczem żywotne próby krytyków takich jak Stanisław Lack i Karol Irzykowski skazane były na doniczkową wegetację, jako przejawy złośliwego wścibstwa i donkiszoterji.

Do dziś jeszcze pospolitym epitetem, wśród brukowych recenzentów, jest pogardliwa nazwa „krytyk estetyzujący", cynicznie nadużywana przez socjalizujących i uniwersalizujących literaturę pisarzy, którzy chwyciwszy niezręcznie wątek myśli Sorela lub Brzozowskiego, ciążą ku nienormalnym tradycjom przeszłości.

Kryterja zasadnicze w sztuce, sprawdziany estetyczne ulegają tu stale zadeptaniu i mocą tradycji niemal straszą nadal, jak złowrogie widmo, panoszącą się impresję, lub co gorsze powierzchowne społecznikostwo. Zanim przeto ogarniemy całokształt twórczości w jednym kierunku, należy zbadać wytrzymałość płaszczyzny krytycznej obecnej chwili, określić swoje stanowisko wobec przeszłości i przyszłości, przybrać postawę zasadniczą w obliczaniu dokonanego przewrotu.

W potężnym prądzie kultury wszechludzkiej stanęliśmy, jak ów Grek z pod Termopil, nago, bez złotego pasa, ale z prężną siłą młodego zuchwalstwa, z tem nieprzedawnionem poczuciem kulturalnych zadań, które ujawni nasz stan duchowego posiadania i nasze możliwości twórcze na kosmopolitycznem targowisku świata. Wyrwana z tradycyjnej koleiny myśl polska nie znajduje jeszcze dostatecznego sprawdzianu dla przeżytków własnych i importowanych haseł, problematycznych nowinek, błądzi na bezdrożach tradycji i postępu, wśród pstrej, krzykliwej maska-

rady nieuctwa i kosmopolitycznego błazeństwa Realizacja zabiła dawnej ideały, nie dbając o ich piękno i uroki. Postawiła naród wobec próżni przyszłości z jednej strony, a z drugiej wobec martwego już łożyska dotychczasowej myśli. Walka przeto ze zrostami psychicznymi pokoleń na granicy przewrotu stała się najtragiczniejszym, bo graniczącym z świętokradztwem kryzysem naszej kultury, bez miary intelektualnej i trybunału krytycznego.

Tradycja ideowa minionej epoki znajduje się jeszcze w polu naszej świadomości, ciąży na duszy polskiej całym ogromem swej stuletniej hipnozy, i zanim ustąpi do lamusa historji, musi ulec przezwyciężeniu w pozytywnym wysiłku teraźniejszości. Nie stać nas w stosunku do niej na objektywny sprawdzian, gdyż teren walki stanowi nasza własna świadomość, drgający życiem splot tradycji i woli, wobec którego postulat przedmiotowości przeczyłby zasadzie elementarnej psychologji, że: analizować można stany własne dopiero po ustąpieniu ich z pola bezpośrednich wzruszeń. To też wszelki sąd naukowy historyczny o ideologji dnia wczorajszego byłby przedwczesny, natomiast bliższe potrzeb naszych byłoby sprzęgnięcie się z ideałami przeszłemi w walce o nowe wartości, trzeźwa analiza, przylegająca całkowitą swą powierzchnią do normalnych warunków. Styka się to bezpośrednio

z zagadnieniem uzdrowienia myśli i kryterjów w literaturze, silniej niż w innych dziedzinach sztuki.

Tradycyjne stanowisko ideowo-historyczne ulega zwolna degeneracji, daje w rezultacie barbarzyńską wiwisekcję teraźniejszości przy pomocy przestarzałych narzędzi; dawna rzeczywistość romantyczna stała się dziś urojeniem a przewaga szczątkowych kategorji myślowych byłaby dziś oznaką upadku i niemocy. Szukanie zaś kryterjów, które zachowały tylko wartość doświadczenia dziejowego, rewindykacja ich, stwarzałaby groźny precedens dla bezpłodnej, religjanckiej ekstazy pokoleń przyszłych. Tylko pozytywne przezwyciężenie przesądów krytyki i literatury dawnej odbuduje zaniedbane lub spaczone przez przeszłość wartości, przegrupuje i zrewiduje kategorje myślowe, przywróci im brzmienie i treść właściwą, nowoczesną. Dopiero w ogniu całopalenia najdroższych nieraz sentymentów atmosfera literacka w Polsce oczyści się z zakłamań intelektualnych i miazmatów niedorozwoju, gdyż przesadny pietyzm, aprioryczna cześć dla komunałów ukształtowałyby kopułę z dogmatów na tle złudzeń historycznych, stworzyłaby podstawę dla fałszywej psychopatycznej krytyki, w której uległby odwrócaniu normalny układ sił, czyli przeszłość stałaby się miarą teraźniejszości. Nie znaczy to jednak, że wartości, wypracowane przez lite-

raturę porozbiorową, mają ulec zniweczeniu, ponieważ poza ideologją stworzyła ona niezaprzeczone walory estetyczne, do których musi się nagiąć i znaleźć w nich trwałe dziedzictwo sztuki nawet najbardziej radykalny rewizjonizm krytyczny. Do historji wyłącznie będzie należała tylko akcydentalna, okolicznościowa treść, ale sztuka odnajdzie swą więź tradycji istotnej, utrzyma swój własny stan posiadania. Dlatego za nienormalne musimy uznać dziś już wszelkie traktowanie przeszłości ze stanowiska jej ideologji, akcydensów, którym zaprzecza samo życie, a jedyny walor żywotny jej widzimy w zagadnieniach artystycznych.

Niebezpieczeństwo krytyki ideowej tkwiłoby w pozornem tylko ożywieniu zwalczonych stanowisk, oraz w wywoływaniu niepotrzebnej reakcji literackiej w stosunku do spraw nieistotnych. Istotne, żywotne wartościowanie dzieł sztuki, słowem krytyczne sprawdziany leżą poza skalą historycznej anegdoty, poza tłem dziejowem, które nie usprawiedliwia wad i nie podnosi zalet dzieła. Specjalne warunki społeczne n. p. w okresie pozytywizmu, oraz ich odbicie w literaturze, nie decydują o naszym sądzie literackim, są zaledwie współczynnikiem do zrozumienia treści i jako takie bliższe są historji niż literatury. Nie zachwycamy się rzeźbą grecką ze względu na czas i okoliczności i tak samo miarą Sienkiewicza, Prusa czy Mickiewicza nie mogą być reprezento-

wane przez nich ideały, ale kunszt artystyczny, który nie uległ przedawnieniu. Należałoby więc w celu rozgraniczenia kompetencji i sprawdzianów oddzielić historję literatury od krytyki artystycznej, jako dwie dziedziny, dotyczące tego samego przedmiotu, lecz odmienne tak w celu jak w metodach. Mylą się bowiem historycy, narzucając teraźniejszości jałowe kryterja, ale głębiej mylą się krytycy, podnosząc walkę przeciw nieżywotnej treści dawnych ideałów. Ani jedni ani drudzy nie rozumieją teraźniejszości i jak najmniej służą sprawie dnia jutrzejszego. Pierwsi, opuściwszy pozycję naukową, stwierdzają tylko swą nieudolność w sprawach aktualnych, drudzy szerzą w literaturze pod pozorami nowości, dawne rekwizyty krytyczne, sprawdziany dziś urojone i nadęte. (Polemika I. Chrzanowskiego z „Wiadomościami literackiemi“ o „Pana Tadeusza“*).

Ojcem i sprawcą tego zwichnięcia krytyki aktualnej był Stanisław Brzozowski, który zahipnotyzował intelekt polski dialektyką filozofji pracy, uwieńczył epokę porozbiorową krańcowo dydaktycznymi sprawdzianami i przez moralizatorskie przefilozofowanie problemów literackich znieważył kryterja estetyczne, uzależnił je od abstrakcyjnych koncepcyj materjalizmu dziejowego. Lecz był on raczej działaczem niż krytykiem, bez spraw-

*) Patrz „Wiadomości..” od Nr. 3. 1925 — do czerwca 1925 r.

dzianów istotnych, ze stępioną przez nadużycie intelektu wrażliwością estetyczną; dość przeczytać jego rozlewne studjum o Wyspiańskim czy Żeromskim. Sprawa bowiem twórczości literackiej pokrywała się u Brzozowskiego z „światopoglądem“ duszy, nie stwarzającej problemów własnych, lecz przezwyciężającej lub uzasadniającej rezultaty ze zbiorowego przeżycia pewnych problemów wynikające. Wszelkie zagadnienie artystyczne sprowadzało się tutaj do tezy, doktryny filozoficzno-społecznej. Momentem zaś groźnym dla literatury była łatwość dogmatyzacji takich założeń intelektualnych, a więc jednostronność drugorzędnej koncepcji krytycznej. Jakkolwiek kryterja dogmatyczne sprawiają złudzenie objektywności przez swój aprioryczny charakter, zniepławiają jednak równocześnie literaturę, sprowadzając zakres jej inwencji do konwencjonalnego szablonu pewnej grupy czy gromady, czego dowodem pierwszy okres twórczości Żeromskiego.

Przesąd, że krytyka dogmatyczna, ideowa, ustala zasady zdrowego sądu o sztuce, jest skutkiem nieporozumienia między urojeniami intelektu a rzeczywistością, zabytkiem neo-idealistycznego okresu, w którym słowo „światopogląd“ mieściło treść wszechświata na krótkiej linji stosowanego marksizmu. Fakty dziejowe rozbiły te studencką formułę, anegdotę, która była zaledwie punktem wyjścia dla tendencyjnej dialektyki społeczników

z r. 1905. Miejsce doktryn i tez dogmatycznych zajmują dziś ściśle sklasyfikowane pojęcia heurystyczne, bliższe naturalnym potrzebom ducha ludzkiego. Tylko bowiem pozytywny duch epoki naszej zdoła przezwyciężyć hipnozę abstrakcji, narzucającej się wraz z całym aparatem religjanckim, realnym i konkretnym sprawom nowoczesnego bytu*). Krytyka z doktryną socjologiczną, ze sprawdzianami ideologicznemi jest dla nas dzisiaj zjawiskiem fantastycznem, terratologicznem, jak cielę z dwiema głowami. Uporczywe zaś konserwowanie takich jej kryterjów jak „interes społeczny“, „praca“. i t. p. odbiera analizie literackiej wszelkie realne podstawy, doprowadza do tego, że dzieło twórcze bliższe jest rzeczywistości i sztuki niż jego ujęcie krytyczne.

*) Pozytywizm nowoczesny, daleki od trywjalnej filozofji Augusta Comtea i burżuazyjnych tendencyj do przystosowania i podporządkowania wszystkich wartości zbiorowego życia interesom kapitału, pozytywizm ten jest rezultatem sprzęgnięcia się kultury indywidualnej z cywilizacją, jako z tworem kolektywnym. Zasada kolektywizmu nie jest jednak zasadą podporządkowania n. p. sztuki jakiejś innej dziedzinie życia, lecz zasadą rozwoju tej sztuki po linji czysto *estetycznych* interesów zbiorowości, w zgodzie z cywilizacją i jej możliwościami, oraz w harmonji z ogólną tendencją do zmiany form bytu społecznego. Pozytywizm nowoczesny stanowić będzie triumf cywilizacji nad formułami abstrakcyjnemi kultury indywidualistycznej, nad pojęciem „utylitaryzmu“ lub „bezinteresowności“.

„Nie wierzymy już w istnienie jednego, powszechnego prawa. które będzie kierowało sztuką, a jesteśmy skłonni *do przyjęcia wszystkiego*, co wskazuje u twórcy na bystry talent wynalazczy i kombinacyjny“ *) powiedział Sorel lat temu kilkadziesiąt („O sztuce“). W zastosowaniu do krytyki myśl ta zerwałaby nakoniec obrożę dogmatyzmu i wyrocznego jej patosu, naprowadziłaby na właściwą sferę i zakres wynalazczości, tkwiące w przesłankach ideologicznych umysły krytyków. Przeznaczeniem bowiem krytyka, tak samo jak poety, jest odnalezienie własnej rzeczywistości pod wpływem dzieła, stwarzanie koncepcyj własnych na tle przeżyć czytelniczych, wynajdywanie i kombinowanie w zakresie materjału artystycznego jak w własnym, prawowitym żywiole.

Zdajemy sobie dokładnie sprawę, że wiek 19-ty i początek 20-go były okresem tragicznym w literaturze polskiej, epoką konieczności życiowych i ascetyzmu literackiego, samozaparcia się sztuki w imię spraw ogólnych. Służba — oto naczelny postulat pisarzy tej epoki. Na tle rozkwitu i wzrostu sumienia artystycznego Europy, indywidualizm twórczy u nas wprzęgnął się w szleje burłackie. To też na całej płaszczyźnie literatury dawnej panuje abnegacja artystyczna i sporadyczne tylko objawy buntu, pospolitem natomiast zjawiskiem jest wierność ideałom narodowym. Nie potępiamy tej przeszłości, lecz widzimy w niej anormalny przejaw kultury, przeciw czemu nie świadczy ani romantyczny, pierwiastkowy indywidualizm, ani modernizm, parający się napróżno w „Chimerze“ z tendencją, by skończyć na dydaktyczno-obyczajowem „Próchnie“ Berenta i neoromantycznej twórczości Wyspiańskiego. Przeciwnie dowodzi to tem mocniej katastroficznego rozpędu literatury naszej ku mieliznom służebnictwa i grozy dalekich od sztuki, łatwych koncepcyj aktualnych. Dlatego chwila obecna powołana jest niejako z obowiązku dziejowego do odnalezienia w przeszłości tej walorów trwalszych, niż płacz lub krew jednego pokolenia, do nawiązania z nią kontraktu przez żywotne sprawdziany estetyczne. Albowiem ciągłe usprawiedliwianie naszej literatury przez okoliczności wyjątkowe, krytyka jej w złagodzonem lub przejaskrawionem przez historję świetle, przywiązuje ją równocześnie do ram epoki, uniemożliwia jej sprawiedliwą ocenę pod kątem wartości powszechnych, na płaszczyźnie piśmiennictwa ogólno-ludzkiego.

To też świadomy czytelnik zrozumie, iż podkład historyczny pracy niniejszej ma raczej znaczenie punktu wyjścia dla refleksyj krytycznych, nie pretenduje do szczegółowego obrazu i analizy dzieł, co uczynili już inni. Zadaniem autora by-

*) Podkreślenia moje. Przekład Rudnickiego. Lwów Symposion 1914.

ło tylko poruszenie tych problemów i spraw, które wiążąc się z dziejową przeszłością mogą mieć doniosłe znaczenie dla przyszłej myśli krytycznej w Polsce. Rezultat skromnej pracy niniejszej należałoby więc mierzyć ogromem podjętego zadania.

I

Związek genezy powieści z rozwojem prozy literackiej. Znaczenie prozy w czasach humanizmu. Wiek XVI i XVII. Przewaga łaciny i brak kultu dla mowy ojczystej wśród warstw wykształconych do połowy XVIII wieku. Wpływy racjonalizmu. Pierwsze powieści: Krasickiego, Jezierskiego i Kossakowskiego. Obudzenie się świadomości narodowej po rozbiorach. Kult języka. Supremacja poezji nad prozą w czasach pseudoklasycyzmu i romantyzmu. Powieść obyczajowa, historyczna i fantastyczna. Forma powieści do 31 roku. Sąd St. Tarnowskiego o początkach powieści polskiej.

1

Zagadnienie genezy powieści wiąże się ściśle z rozwojem jej zasadniczej formy t. j. prozy literackiej. Powieść artystyczna, a więc fabuła ujęta w ramy kompozycji i stylu indywidualnego jest na całym obszarze piśmiennictwa polskiego, aż do drugiej połowy XVIII-go wieku, zjawiskiem nieznanem. Trudno bowiem zaliczyć do literatury zabytki legend i opowieści ludowych, przeważnie religijnych z XV i XVI stulecia, owe historje o Poncjanie, Aleksandrze Macedońskim, Meluzynie, Magielonie i t. p., przeróbki zresztą lub przekłady, cenne dla badacza filjacyj literac-

kich w średniowieczu i językoznawcy, ale ważne dla krytyka i psychologa twórczości raczej jako wskazówka na trwałą potrzebę pierwiastków narracyjnych w duszy ludzkiej, dowód organicznego związku między rodzajami literackimi a kulturą środowiska. Mówić tedy o powieści jako odmianie literatury pięknej można dopiero od chwili, gdy rodzaj sam zyskał prawo obywatelstwa w piśmiennictwie i ustalił swą określoną, przyjętą formę literacką. A tego nie było w Polsce aż do osiemnastego stulecia. Istniały wprawdzie pierwiastki romansu, w wierszowanych przeważnie opowieściach Hieronima Morsztyna lub Wacława Potockiego, lecz podciąganie ich pod specjalny rodzaj jakim jest powieść, równałoby się n. b. zaliczeniu „Pana Tadeusza“ lub „Beniowskiego“ do romansów*). Głównym bowiem zewnętrznym warunkiem powieści literackiej jest prócz fabuły: proza. Rozwój jej zaś zależał u nas od ciągłej fluktuacji i napięcia wpływów obcych, od atmosfery kulturalnej różnych okresów, a przedewszystkiem od stopnia unarodowienia literatury i języka warstw przodujących.

W okresie humanizmu proza, wypchnięta poza środowisko rozmiłowane w poezji klasycznej, zajmuje miejsce dość niepokaźne, panuje w krasomówstwie, w listach, w rozprawach naukowych

*) Uczynił to K. Wojciechowski w dziele: Historja powieści w Polsce.

i politycznych, lecz rzadko w literaturze pięknej, którą zagarnęła mowa wiązana, przyczem nawet polemiki i korespondencje przyoblekały formę wiersza, o ile siłą treści nie były zbyt prozaiczne.

Do jakiego stopnia humanizm ograniczył znaczenie prozy i wprowadził supremację wiersza, świadczy brak w literaturze XVI wieku jakichkolwiek śladów polskiej prozy poetyckiej. Wiek XVI i XVII jest bowiem okresem panowania mowy wiązanej, proza zaś równa się prozaiczności, a przytem ogranicza się do *języka łacińskiego.* Przewaga łaciny nie sprzyjała, rzecz prosta, wzrostowi szacunku dla pospolitej składni ojczystego języka, jego wyrobieniu stylistycznemu, czego dowodzi wpływ i ślady romańskiej składni w prozie polskiej do dnia dzisiejszego.

Oracjom szlacheckim, uroczystym kazaniom sprawom codziennym, a cóż dopiero próbom pisania po polsku, dodaje splendoru łacina, jeśli już nie w świetności cyceronowskiej składni, to bodaj jako okrasa w postaci straszliwych nieraz makaronizmów. Winę za, to obok scholastycyzmu i humanizmu, ponosi wychowanie jezuickie szlachty i religijny kult dla języka kościelnego, rozkrzewiony w czasach politycznej i kulturalnej hegomonji duchowieństwa (XV w.)

Nawet Rej marny łacinnik, wbrew swej pasji do mowy ojczystej, nie może czasem powstrzymać

się od dowodów wykształcenia klasycznego, a Pasek, człowiek o skromnych, nie-literackich ambicjach, nie szczędzi potomności pstrokacizny łacińskiej. Cóż dopiero uczeni, księża, statyści, działacze sejmowi i sejmikowi, którzy podbijali umysły i serca gładkim frazesem mówcy lub poety rzymskiego. Jeszcze w XVIII w. ksiądz Stanisław Konarski potępił przewagę łaciny po łacinie*). Nie rozjaśnia obrazu tego prostacka choć tęga polszczyzna Reja (Żywot) i stosunkowo wykwintny język Górnickiego, gdyż są to wydarzenia niemal sporadyczne, przejawy prozy rozumowej, których do literatury pięknej zaliczyć nie można. Proza narracyjna tuła się bowiem w swej najpospolitszej, prostackiej i naiwnej formie po budach jarmarcznych sprzedawców, obliczona na łatwy zbyt, więc traktowana niedbale i przystosowana do niskiego poziomu odbiorców. Dopiero w końcu XVIII wieku, pod wpływem racjonalizmu i jego literatury tendencyjnej, o charakterze powszechnym, kosmopolitycznym, której rozwojowi sprzyjał w Polsce obudzony krytycyzm polityczno-obyczajowy, proza piękna, polska, dociera do szerokich warstw czytelników, początkowo w przeróbkach i przekładach powieści dydaktycznych Franciszka Fenelona (Telemak), Jonatana Swifta lub Daniela de Foë, w naśladownictwach

*) De emendandis eloquentiae vitiis; Institutiones oratoriae 1767.

filozoficznych powiastek Woltera i Denisa Diderota. Te zaś wpływy społeczno-dydaktycznego i awanturniczego romansu obcego złożyły się na powstanie pierwszej, oryginalnej powieści polskiej Ignacego Krasickiego „Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki...” dzieła, które stało się wzorem dla spółczesnych moralistów, jak Michał Krajewski („Wojciech Zdarzyński, życie i przypadki...”). Na tem oprócz „Pana Podstolego” (Krasicki), oraz jego naśladowców Józefa Kossakowskiego i Franciszka Jezierskiego, wyczerpała się inwencja pisarzy polskich XVIII stulecia. Wyzyskali oni dla celów społecznych te pierwiastki, ktore miały aktualne znaczenie a więc przedewszystkiem *motywy dydaktyczne*, stawiając treść romansową, fabułę na miejscu podrzędnem. Wartością literacką ich jest szablonowy, od czasu Krasickiego, prosty układ biograficzny, bez osnowy wyraźnej i wątku, oraz rzecz najważniejsza, wprowadzenie naracyjnej prozy polskiej, jako odrębnego rodzaju twórczości, do literatury pięknej. Odtąd proza polska staje się organem wyobraźni poetyckiej, nierównym coprawda pod względem znaczenia wierszom, ale już zmieniającym układ sił w piśmiennictwie nadobnem i sięgającym w zakres życia niedostępny wówczas dla poezji.

Proza powieściowa, odpowiadająca z początku ściśle użytkowym tendencjom wieku, nabiera

dopiero w pierwszym okresie porozbiorowym znamion poetyckich, jakkolwiek nie wyrzeka się przez długie lata jeszcze społeczno-obyczajowych dążności. Zjawisko to równoległe do ogólnego wzrostu literatury, jako jedynego organu myśli polskiej po rozbiorach stanowi *nową epokę w rozwoju kultury narodowej* gdyż *romans* siłą swej bezpretensjonalności *ogarnia sferę życia codziennego, jest trybuną dla tych spraw życiowych, które przez swą potoczność rzadko dają natchnienie patetycznej poezji*, a wreszcie, jako popularny rodzaj rozrywki, stwarza znakomitą odtrutkę na cudzoziemszczyznę, wypiera zwolna powieści francuskie, krzewiąc szacunek dla mowy ojczystej. Teatr i romanse się właściwym, bo przemawiającym do szerokiego ogółu, czynnikiem walki z wynarodowieniem osłabionego duchowo narodu.

Kult języka polskiego w początkach XIX w. oraz początek badań nad literaturą „złotego wieku" wzmogły niewątpliwie szacunek dla prozy pięknej i pierwiastków swojskiego życia, lecz, pozbawione tradycji rozwojowej rodzimej i hołdujące potrzebom czytelników próby pierwszych romansów rozrywkowych granicą z krańcową nieraz nieudolnością artystyczną, są wierną kopją formy, treści i stylowych cech pisarzy obcych (Anna Mostowska-Radclife, Walpole). Rzecz prosta, iż zjawisko to nie zwiększyło powagi romansu

polskiego w oczach wybrednych krytyków pseudoklasycznych, którzy traktowali go pospolicie jako drugorzędną rozrywkę literacką, jakkolwiek wierna racjonalizmowi powieść wplata do fabuły refleksje dydaktyczne, lub przystosowuje swój wątek do tezy moralnej. Mimo silnych wpływów obcych, szczególnie z pisarzy angielskich Walter Scotta, już sam wybór tematów przez autorów takich, jak J. Niemcewicz lub F. Bernatowicz czy Fr. Wężyk, wynika z założeń ideowych, z tezy historjozoficznej lub społecznej i jest rezultatem panującego nastroju. To samo można powiedzieć o romansie erotyczno-sentymentalnym, w którym wpływy obce kojarzyły się z dydaktyzmem narodowo-obyczajowym („Malwina" Czartoryskiej, Goethego: „Werter" i Rousseau: Nowa Heloiza), z wyjątkiem powieści Kropińskiego („Julja i Adolf"), stanowiącej czysty skutek werteryzmu.

2

Wyszedłszy z formułek racjonalistycznych wieku oświecenia, przepojona hasłami humanitarnemi obok francusko-szwajcarskiego sentymentanizmu i angielskiej fantastyczności (Rousseau, sielanki Gessnera) powieść polska kształtuje swe pierwiastkowe próby na granicy dwu epok kultury, jest świadkiem walki, w której ze względu na słaby kręgosłup udziału brać nie może, brak jej bowiem jakichkolwiek reguł estetycznych

a przedewszystkiem przeciwnika. Jasne to w zestawieniu nikłych jej wymagań artystycznych z wysoką miarą poezji pseudoklasycznej, jaskrawiej jeszcze przejawia się w czasach bujnego wzrostu romantyzmu, który ogarniając swemi wpływami całokształt literatury, nie oddziałał decydująco na przyszłą rywalkę poezji: powieść, bliską w swych tematach nieraz (Anna Mostowska, Marja Czartoryska, Elżbieta Jaraczewska), upodobaniom poetów, uznaną niemal za prekursorkę romantyczności*). Przemożne to znaczenie poezji, a raczej wiersza, jest bodaj czy nie tradycyjnem źródłem zamaskowanego poniżenia w Polsce prozy, aż do czasów dzisiejszych, gdy wierszomanja ludzi o krótkim oddechu zabija rozległe perspektywy twórczości poważnej. Jakże skromni bowiem w epoce Walter Scotta, Rene'go Chateaubrianda, Sternego, Stendhala, Balzaka i Wiktora Hugo są powieściopisarze polscy, iluż zastrzeżeniami obarcza dzieło swoje autorka „Malwiny" czy Niemcewicz, usprawiedliwiając niejako jego potrzebę, niższość i prozaiczność wobec triumfu mowy wiązanej.

Supremacja poezji, jej ukształcona i sformułowana estetyka rozwijała się potężnie zwłaszcza

*) Konstanty Wojciechowski: Historja powieści w Polsce, Lwów 1925 str. 106: Stanisław Baczyński: Literatura piękna Polski porozbiorowej 1924 str. 41 opracowanie popularne.

w epoce romantyzmu, gdy świadomość narodu skupiała się na twórczości wieszczów a duch z wytężeniem śledził grę wyobraźni i uczuć mistrzów wiersza. Wzmożony kult rymowanego słowa wycisnął znamiona swoje na całej literaturze XIX wieku aż do czasów pozytywizmu, a przyczyną niewątpliwą była tu z jednej strony ideologiczna strona poezji, jej narodowy i polityczny charakter po 31 roku, z drugiej zaś wierność tradycjom klasycznym, których nasi romantycy nie zarzucili do ostatka. Potwierdza to całkowite zaniedbanie romansu na emigracji, jeśli nie wspomnieć wyjątków: powieściopisarza Michała Czajkowskiego, lub alegorycznej opowieści Goszczyńskiego Król zamczyska". Rodzaj sam nie odpowiadał pojęciom wygnańców o wzniosłości i patosie poetyckim i dlatego parali się nim raczej pisarze, związani prozą codziennego życia z krajem*).

W zestawieniu z twórczością poetycką tego czasu, powieść jest prozą w dosłownem i przenośnem znaczeniu, wyłania się bowiem nietylko z kręgów przeciętnego życia obyczajowego, lecz zajmuje się niem, odtwarza je i tkwi w środowisku, z którego powstała.

Dla romantyków bowiem rzeczywistość bytu narodowego w jego realnych przejawach daleka była jako fakt i przedmiot, pokrywała się w perspek-

*) Nie licząc słabych, młodzieńczych powieści Zygmunta Krasińskiego.

tywie tęsknoty z historjozoficzną ideologją, powieściopisarz natomiast, zmuszony do konkretyzowania swych koncepcyj, ciążył do rzeczywistości, żył nią i z niej brał materjał. Zresztą ani forma, ani tematy powieściowe nie odpowiadały temperamentowi romantyków, ich żywiołowości i patosowi.

To też Mickiewicz, epik czystej rasy, używając prozy w „Księgach narodu i pielgrzymstwa" nadał jej ton podniosły, biblijny, podobnie jak Słowacki w „Anhellim" lub w „Genezis z ducha". Rezultatem tego była dorywczość, słaby związek z *ideowem* życiem narodu, silny natomiast z *organicznemi, codziennemi sprawami jego bytu.* Powieść polska rozwija się tedy w kraju i nabiera cech obyczajowych, zajmując się przeciętną analizą lub opisem ludzi powszednich. Bohaterami jej (Skarbek: Pan Starosta; Niemcewicz: Lejbe i Siora i in.) są w przeciwieństwie do poezji zwłaszcza bajronistycznej,

*) „Wpływ romantyzmu na historję znalazł swe ujście raczej w kierunku badań naukowych i filozofji dziejów, niż w powieści. „W okresie romantycznym zapalono się do historji pod wpływem Chateaubrianda a w rękach takich mistrzów jak Thierry, Guizot, Michelet, Macaulay, Grote, Szajnocha i inni, stała się piękną i usiłowała wskrzesić przeszłość podobnymi środkami jak poezja i powieść". T. Grabowski: Poezja polska po r. 1863. Kraków 1903. Cały też wysiłek romantycznej emigracji po 31 r. rozwinął się w tym kierunku, a powieść historyczna ograniczyła się do cenzuralnych, obrazów przeszłości i popularyzacji dziejów narodowych.

ludzie przeciętni, nieznaczni, częściej zrównoważeni obywatele, zasłużeni mężowie z historji lub wzorowe matrony i córki, niż romantyczna młodzież. (Klementyna Hoffmanowa: „Karolina", „Krystyna"). Wyjątek stanowią powieściopisarze, którzy ulegając silnie wpływom Walter Scotta rozwijają energiczniej fabułę romansową, bez szczególnego pietyzmu dla strony dydaktycznej. (Bernatowicz: Pojata). Naogół jednak już znikomość spraw życiowych i przygnębienie nie budzą żywszej potrzeby uogólnień filozoficznych (jak u Balzaka), redukując znaczenie powieści do lekkiej strawy rozrywkowej. Same tytuły magazynów i czasopism, w których drukują się te utwory (Rozrywki, Moje rozrywki i t. p.) degradują romans w literaturze do salonu i gotowalni, z których pragnie on wyprzeć modne powieści francuskie.

Eklektyzm w treści, znikomość koncepcyj obyczajowych według prawzorów Krasickiego, z głębszym tylko podkładem psychologicznym, nie sprzyja również doskonaleniu się techniki powieściowej i wzbogaceniu jej odmian. Forma pamiętnika (na wzór Sterne'go *), listów, lub przerywanego rezonerstwem opowiadania, oto wszystko. Poważniej już ze względu na postulat prawdy, przedstawia się romans historyczny, uprawiany głównie przez mężczyzn, rodzaj, do którego przeniknęły czę-

*) Sterne Laurence autor „Podróży sentymentalnej" i „Tristrama Shandy".

ściowo reguły poezji epickiej. Od czasu Bernatowicza zdobywa on estetyczny kręgosłup (zresztą Walterscotowski), w czasie gdy romans obyczajowy waha się nadal między sentymentalną jeremiadą miłosną lub dydaktyzmem i, rzadko wybredny w formie, częściej styka się z buduarem i toaletą, niż z fachową oceną. Wpływy zagraniczne redukują się tu do podrzędniejszych przejawów prozy obcej, do sensacji beletrystycznej, przyczem naczelni twórcy powieści obcej znani są tylko z oryginałów lub głośnego imienia (znikomy wpływ Balzaka i Chateaubrianda). Dominującym duchem powieści tego czasu jest obudzony przez Henryka Rzewuskiego (Pamiątki Soplicy; Ignacy Chodźko: Obrazy litewskie) i poetów emigracyjnych kult szlachetczyzny, który wbrew ideałom demokratycznym wciska się nawet do utworów poetyckich takich radykałów społecznych jak Goszczyński (Anna z Nabrzeża), lub Słowacki (Beniowski, Złota czaszka). Objaw ten nieszkodliwy w koncepcjach poetyckich, w bliskim życia romansie świadczy o tężeniu tradycyj staroszlacheckich w społeczeństwie, które wydało reakcję przeciw postępowi i cywilizacji europejskiej mianując ją „dziełem szatana". Powieść ówczesna nie dawała szerszych perspektyw, nie obiecywała możliwości rozwojowych pod względem formy, w treści zaś rozbijała życie codzienne na elementy mało zajmujące, plotkarskie. Powieściopisarzami zostawali ludzie

o miernej wyobraźni, czerpiący materjał wprost z wzorów cudzoziemskich, z historji lub anegdoty, czemu towarzyszyła nierzadko słaba zdolność kompozycyjna obok wielkiego talentu naratorskiego. Stąd wybitna naracyjność powieści ówczesnej, zrównoważone gawędziarstwo, pozbawione dramatycznego układu i umiaru artystycznego, płynne szeregowanie wypadków w kompozycji chronologicznej, nie zaś przyczynowo-skutkowej, akcydentalność wątku i luźny jego związek z osnową. Panuje tu ton spokojny, relacyjny i przypadkowość walorów estetycznych stylu. Przyczyną tego między innemi jest również fakt, że „niema w tych początkach powieści ani jednej, któraby była dziełem wyższego talentu". (St. Tarnowski: Romans polski pocz. XIX wieku. Kraków 1871 str. 62).

II

Warunki rozwoju literatury po 31 r., Stanowisko powieści w kraju wobec poezji emigracyjnej. Walka z cywilizacją europejską. Nawrót do szlachetczyzny. Przewaga i rozkwit powieści historycznej. Powieść historyczna a historyczno-obyczajowa. Henryk Rzewuski, jako twórca właściwej powieści historycznej. Kaczkowski, Kraszewski. Powieść obyczajowa. Kraszewski, jako fenomen w dziejach kultury porozbiorowej. Człowiek — Literatura. Charakterystyki powieściowe: figura — typ — charakter, indywidualność. Próby psychologji powieściowej. Zwycięstwo typowości. Charakterystyka powieści ówczesnej przez Emiljana Rzewukiego.

1

Nawet potężny talent twórczy karłowacieje w atmosferze ogólnej depresji i bezwładu, szczególnie zaś talent powieściopisarski, przylegający całą swą powierzchnią do środowiska, z którego wyrasta. To też żaden chyba z rodzajów literackich nie przejął tylu ułomności z życia porozbiorowego co powieść, syntetyzująca w sobie codzienne, potoczne sprawy i realizująca w przeciwieństwie do poezji, zmysłowe, konkretne, dokonane przeżycia narodu. Już przez ścisły związek z teraźniejszością i epicki kanon literacki, wymagający od niej faktów, ludzi rzeczywistych i stosunków określonych realnie, powieść tkwiła w teraźniejszości, w przeciwieństwie do poezji romantycznej, której źródłem był liryzm patrjotyczny, marzenia i myśli o przyszłej roli ojczyzny. Jak zawsze tak i tu postulat przedmiotowości ograniczył tętno uczuć i wyobraźni, osłabił, zwłaszcza po 31 roku, rozmach twórczy pisarzy pozostałych w kraju, a więc usposobionych bardziej ugodowo, niż tętniąca myślą wyzwoleńczą, ruchliwa, pełna nadziei i marzeń emigracja. Powieść, tworzona głównie w kraju, zgnębionym upadkiem powstania, bez szerszych widnokręgów i pobudek ideowych, włożyła kaptur kwestarski i jałmużniczy, żyjąc drobnemi troskami, nieszczęściami powszedniemi lub szukając pociechy w obrazach dawnego obyczaju i świetności. Pozbawiona pierwiastków poetycznych, które zagarnął romantyzm, staje się prozaiczną w ścisłem słowa znaczeniu i przystosowuje do tej prozaiczności swą formę, zaspokaja potrzeby naglące, staje się więcej wytworem literackim aniżeli twórczością artystyczną. Dlatego rozwój jej właściwy, godny miana rozkwitu, przypada dopiero na czasy katastrofy poezji i romantyzmu, na okres dążności pozytywistycznych. Nierównowaga między celem praktycznym a wysiłkiem artystycznym, której uniknęła literatura francuska i angielska, była dla powieści polskiej czynnikiem hamującym prężność estetyczną, nie zostawiając przyszłości poza hasłem swojszczyz-

ny, żadnych szczególnych kanonów kompozycji czy języka.

Właściwi pionierzy romansu polskiego, który dotarł do szerokich warstw społeczeństwa, powieściopisarze po 31 roku przystępowali do pracy bez obowiązujących tradycyj artystycznych, z kierunkiem wyznaczonym przez okoliczności i potrzeby środowiska. Zasługą ich niezaprzeczoną jest rozwinięcie samego rodzaju, wywalczenie mu zdecydowanego w piśmiennictwie stanowiska, ale postawa ich ideowa w porównaniu z romantyczną poezją walczącą, z jej postępowością, była raczej konserwatywna.

Stąd wynikało słabe zainteresowanie się Europą, potępienie jej cywilizacji przez pisarzy takich jak Rzewuski („Cywilizacja i religja") i Kraszewski („Ostrożnie z ogniem"), stąd — kult szczególny dla szlachetczyzny XVII i XVIII wieku i powodzenie romansów historycznych z tej epoki. Wpływowi ideałów staroszlacheckich ulega również powieść obyczajowa, dotykająca rzadko kwestji włościańskiej (tylko Kraszewski: „Ulana", „Ostap Bondarczuk"), częściej spraw rodzinnych i towarzyskich dworku szlacheckiego lub mieszczańskiej rodziny (J. Korzeniowski: „Kollokacja", „Spekulant" i i.) Zasklepienie się w nastrojach religijnych i zachowawczych wyklucza również wszelkie głębsze zainteresowanie dla literatury europejskiej, przyczem ani Dickens i Wiktor Hugo, ani Thakeray

i Beecher Stove, znani z lichych przekładów, nie wywierali wpływu na pisarzy polskich. W ten sposób rozwój powieści naszej przez lat kilkadziesiąt odbywał się w spóźnionem tempie poza Europą i jej artystycznemi zdobyczami, co z jednej strony miało znaczenie dodatnie dla wzrostu swojszczyzny, z drugiej jednak obniżyło poziom zagadnień artystycznych na długi okres czasu. Wpływ zagranicy, szkodliwy w jaskrawych przejawach zwyrodnienia moralnego i niewolniczego naśladownictwa, zwalczany systematycznie narówni ze staro-szlachetczyzną, już przez pisarzy z czasów Stanisława Augusta, jako czynnik wrogi uświadomieniu narodowemu, stał się punktem wyjścia dla ujemnej, czysto powierzchownej krytyki romansu francuskiego, a zarazem praktycznej reakcji konkurencyjnej, która skłaniała naszych pisarzy do wzmożonej wytwórczości. Mechaniczność bodźca wykluczała względy artystyczne, wysuwając postulat ilości nad jakością. Należało działać raczej niż tworzyć, a więc działaczami przeważnie byli powieściopisarze tego czasu. W warunkach takich trudno mówić o formalnej bodaj indywidualizacji twórczej, zróżniczkowanie zaś talentów pisarskich było tu prawie nijakie, wynikające z temperamentu i mniejszej lub większej zdolności, nie zaś z świadomych zadań artystycznych. Uwagę autorów i czytelników pochłaniała głównie treść i jej znamiona powszechne,

typowe; forma układała się szablonowo, mimochodem (Kraszewski).

Najmniej stosunkowo tych wad znajdziemy w powieści historycznej, która dawała określony temat i niewzruszalny materjał zasadniczy. Prym więc dzierży romans historyczny, który formuje w tym czasie swój kościec i staje się tem, czem później był w spotęgowanej twórczości Henryka Sienkiewicza, ucieczką przed rzeczywistością i faktami realnymi oraz reakcją na moralną depresję narodu po klęsce. Uosobieniem tego fermentu był pisarz, najtęższy bodaj swego czasu, zmanjerowany w kontrowersjach politycznych, rasowy artysta i kompozytor *Henryk Rzewuski.* Wniósł on do *romansu historycznego pierwiastki obyczajowe*, zaniedbane przez dotychczasowych, a nawet późniejszych jak Kraszewski pisarzy, przez co stał się twórcą właściwej powieści historycznej, prekursorem Kaczkowskiego i Sienkiewicza. Ani bowiem próby Wężyka czy Niemcewicza, ani spółczesne szablony Kraszewskiego, wsparte na *osnowie dynastycznej*, nie wynikały z plastycznej, wyczuwającej epokę wyobraźni, z indywidualnego jej przeżywania, były raczej relacją gawędziarską faktów historycznych, z wiotką fabułą obyczajową.

Naratorski zaś talent Rzewuskiego przejawił się, jako organiczny wyraz przeżyć na tle pewnej epoki, wypływał ze stosunku ideowego do przeszłości, z kultu dla niej, był żywem wspomnieniem, jakoby rzeczywistością wyobraźni, co zabarwiło powieść życiem dotychczas nieznanem, a przedewszystkiem przeniosło punkt ciężkości fabuły na teren obyczajowy. Uwolniło to kompozycję od nadmiaru szczegółów wiernie historycznych, autentyków, i rozszerzyło zakres opowiadania na sferę bardziej żywotną, nadało mu sugestywność i plastykę. Jaką walkę stoczył autor „Listopada” z tradycją, dowodzą bodaj liczne szczegóły w odsyłaczach, usunięte w końcu poza nawias właściwego tekstu. Została podkreślona w ten sposób uboczność akcesorjów historycznych, przezwyciężenie krępujących artystę nałogów dziejopisa. W „Listopadzie” widać już drogę pracy artystycznej, wysiłek od koncepcji do realizacji, nieznany poprzednim naśladowcom Walter Scotta, którzy (nawet Bernatowicz), podporządkowując kompozycję treści, czynili z niej zaledwie elementarny użytek. Dziedzicem Rzewuskiego okazał się dopiero później Zygmunt Kaczkowski, u którego jednak archeologja i nadmierne studja rozwinęły przerost gawędziarstwa, co szkodziło zwartej kompozycji. (Murdelio, Teka Nieczui). Pozatem obyczajowy wątek przez swą treść anegdotyczną, nieraz błahą, rozwadniał spoistość osnowy, tem samem zaś ograniczał żywość akcji i ekspresję artystyczną („Olbrachtowi rycerze”).

Najmniej stosunkowo wartości artystycznej wniosła do literatury powieść historyczna Kra-

szewskiego. Zasługi jego w tym kierunku były raczej doniosłe dla utrwalenia pozycji książki polskiej i jej debiutu w własnem społeczeństwie, miały charakter, jak zaznaczyłem, *działalności* literackiej w walce z zalewem cudzoziemszczyzny. Antagonista Walter Scotta posiadał Kraszewski umiejętność żywej choć powierzchownej charakterystyki postaci, lecz równoważyły tę zaletę braki kompozycyjne. Odtrąciwszy bowiem łatwy szablon Walter Scotta, bez tradycji i wzoru stworzył Kraszewski jednowymiarowy dla wszystkich swych romansów historycznych układ treści na zasadzie dynastycznej. Punktem wyjścia był tu stale jakiś fakt znany w historji, którego interpretacja rozmijała się zazwyczaj ze swoistym charakterem epoki i jej obyczajowością. Stąd wszystkie czasy i wszyscy ludzie Kraszewskiego mają jednowymiarową psychologję, daliby się zmieścić w jednej dziejowej epoce. Różnią ich właściwości przygodne, okolicznościowe, temperamenty i zewnętrzny wygląd, ale nie składowe elementy kultury, przedstawionego okresu historji. Treść obyczajowa zresztą pełni czynność w konstrukcji drugorzędną, służąc zazwyczaj do uwypuklenia fabuły historycznej (n. p. „Ks. Kordecki"). O wiele donioślejsze są zasługi Kraszewskiego w dziedzinie powieści współczesnej-obyczajowej, której był on jedynym krzewicielem poza Korzeniowskim, aż do pozytywistycznego okresu.

W czasie, gdy romans historyczny rozwiązywał podstawowe zagadnienia swej konstrukcji i kompozycji, powieść obyczajowa zdobywała z trudem swój kanon artystyczny i stosunkowo najpóźniej z wszystkich rodzajów beletrystyki dorastała do poziomu sztuki. Już sama rozległość i nieograniczoność materjału obserwacyjnego, wielostronność nawet pospolitej rzeczywistości stanowiła czynnik uwodzicielski, rozpraszający skupienie twórcze artysty, przyczem koncepcja budowy podporządkowywała się postulatowi wiernego odtwarzania prawdy życiowej. Znajdująca się w stanie zarodkowym rzeczywistość sztuki zmagała się tu z prymitywną potrzebą naturalizmu, prymitywną, bo kroczącą niewolniczo za następstwem wypadków i zjawisk obserwowanych, bez późniejszej zasady przyczynowości wątku. Wzorem w ustaleniu konstrukcji nie mogła też być tradycja, gdyż ani ks. Wirtemberska, ani Skarbek, zwłaszcza Skarbek, nie stosowali żadnej szczególnej zasady artystycznego wyboru i układu. Nie mógł też na powieść obyczajową oddziałać romans historyczny, który czerpał materjał i osnowę z gotowego zapasu historji. Były to zaledwie impulsy, bez określonych jednak zasad i postulatów. Dlatego działalność pierwszego na szerszą skalę powieściopisarza obyczajowego, jakim był J. Kraszewski, daje obraz biogenetycznej ewolucji od elementów kompozycji do względnego ustalenia jej głównych

podstaw rozwojowych. Pozbawiony dziedzictwa dokonał on czynu niebywałego poprostu w dziejach literatury świata, zdobył etapy kultury literackiej za całe stulecie; to, co gdzieindziej było rezultatem doświadczenia wieków, powolnych nawarstwień, odbyło się tu w skrócie, w jednym człowieku.

Niewątpliwie zaważyły tu wpływy obce, ale i one musiały ulec zabsorbowaniu i asymilacji zanim wydały rezultat, były bodźcem pomocniczym, gdyż wyraźnych ich śladów nie znajdujemy ani w treści ani w formie utworów pisarza. Zresztą wysuwanie ich nie wyjaśniłoby procesów twórczych Kraszewskiego, obciążałoby tylko jego biografję. Dostatecznem będzie tu stwierdzenie niezwykłości przełomowego zjawiska, które możnaby określić trawestacją słów Witwickiego o Niemcewiczu: (Człowiek-Literatura" *).

Nie znaczy to, że praca Kraszewskiego była epokowa wobec kryterjów artystycznych i wydała walory absolutnie trwałe, gdyż wartość jej była raczej praktyczna, dziejowa, nie wytrzymująca sprawdzianów estetycznych spółczesnej Europy. Dla rozwoju jednak literatury polskiej miała ona znaczenie rewelacji, jako zjawisko biogenezy literackiej bez filogenetycznych członów tradycji, słowem fenomen w historji kultury.

---

*) „Człowiek-Polska."

Wyszedłszy z elementarnej, prymitywnej i najłatwiejszej chronologicznej zasady opowiadania („Biografja sokalskiego organisty"), zatrzymał się Kraszewski dłuższy czas na fragmentarycznej, luźnej, bez wątku ścisłego i akcji charakterystyce szkicowej („Wielki świat małego miasteczka", „Kościół Ś-to Michalski", „Podróż po mojej szkatułce"). Osiąga wreszcie stopień względnej dojrzałości w pierwszej skonstruowanej na miarę artystyczną powieści „Poeta i świat." Odtąd tworzy szereg romansów obyczajowych z fabułą o wyraźnie zarysowanej akcji dramatycznej, wprowadzając do naracyjności (Skarbek, Niemcewicz) żywioł ruchu i przez to spotęgowaną ekspresję. Rozwój tych zdobyczy kończy się na elementarnej konstrukcji, gdyż pochłaniająca autora treść rozsadza wszelki zamiar kompozycyjny, gromadzi wokół wyraźnej już osnowy balast rozwlekłego wątku, prawdziwą hipertrofję szczegółów. Powieści obyczajowe Kraszewskiego z okresu dojrzałości posiadają przeto mocno rozwinięty szkielet, ale brak im umiaru artystycznego. Cechuje je natomiast wartość, wynikająca już z wrodzonego temperamentu pisarskiego, *żywość charakterystyk*, w której nie dorównał mu żaden spółczesny autor. Sam fakt wprowadzenia konsekwentnej akcji rozszerzył ramy charakterystyki osób *poza opis, przeniósł częściowo jej punkt ciężkości na działanie*,

kojarząc harmonijnie cechy duszy z czynami. Jest to zdobycz, prowadząca do rozwoju romansu psychologicznego, olbrzymia w porównaniu z bezbarwnym, gołosłownym przeważnie, niepopartym akcją opisem postaci (raczej figur) w „Malwinie" *), „Panu Staroście" **), „Lejbie i Siorze" ***).

Mimo to przytłoczone nadmierną produkcją autorską, charakterystyki Kraszewskiego nie wykraczają poza znamiona powszechne, typowe, a z czasem powtarzają się automatycznie i szablonowo. Wina to głównie, podobnie jak w komedji XVIII wieku, zasady typowości, pielęgnowanej u nas przez konserwatyzm pseudoklasyczny prawie do końca XIX w., zasady, ograniczającej właściwą psychologję powieściową do przeciętnych, pospolitych cech ludzkich, a nawet figuranctwa. Kraszewski ustalił tylko i spotęgował tę tradycję, przez usunięcie figuralnych osób, które w romansie racjonalistycznym były jedynie pretekstem do dydaktycznej fabuły. Przyczyną tego, prócz literackiej, były także warunki życiowe. W czasie, gdy przenikliwy talent Balzaka kreślił z finezją charaktery, docierając wnikliwie do dna psychiki ludzkiej, drobnoustrojowe stosunki polskie w kraju obniżały ogólny poziom literatury, nadawały jej cechy zaściankowości bez szerszego oddechu, przywiązując

*) Ks. Marja z Czartoryskich Wirtemberska.
**) Fryderyk Skarbek.
***) J. U. Niemcewicz.

pisarzy do drobnej anegdoty, plotki małomiasteczkowej lub wiejskiej, oraz powszednich spraw. Nie było tętna wielkiej filozofji ogólno-ludzkiej, rozwijała się intryga pokątna, skala zaś bohaterów, nastręczona przez rzeczywistość obracała się w sferze przeciętności, która rodzi typy, nigdy charaktery. Nie stać nas było także w powieści na wielką poezję ducha w rodzaju Wiktora Hugo, w atmosferze wyjałowionej z romantyzmu, pod całunem poziomych trosk życiowych.

Nikłość psychologicznych motywów w powieściach Kraszewskiego i Korzeniowskiego była również skutkiem dydaktyzmu literackiego i racjonalnej tezy, przez co opis zewnętrzny postaci zyskiwał przewagę nad analizą pobudek działania, refleksja zaś ogólna nad motywacją i wątkiem dramatycznym.

Nieliczne próby w kierunku analizy psychologicznej były również przejawem racjonalistycznej tezy, intelektualnych przesłanek, które, w przeciwieństwie do naturalizmu francuskiego, oświetlały człowieka ze stanowiska apriorycznej doktryny moralnej (Leopold Sztyrmer: Dusze w suchotach) lub oderwanej koncepcji filozoficznej (Narcyza Żmichowska: Poganka).

Eksperymenty te wyjątkowe, przerastające poziom zainteresowań ogółu, nie znalazły jednak oddźwięków godnych swej wartości i ustąpiły bujnie krzewiącej się literaturze typów sylwetko-

wych i anegdocie literackiej (Paulina Wilkońska), do której ograniczyli się również pisarze pierwszorzędni. Z jednej strony nerwowa płodność, gorączka wytwórczości Kraszewskiego, nie dozwalająca na opanowanie tematu i pomysłów, znoszonych przez impetyczną namiętność pisarską, z drugiej oschłość wyobraźni i niedowład uczucia Józefa Korzeniowskiego sprowadzały stan nierównowagi, tak mało sprzyjający rozwojowi artyzmu. Z ubóstwa zaś indywidualnych koncepcyj zrodziły się tradycyjne, przez cały niemal wiek XIX, granice dla wyboru tematów. Typowość i uogólnienie tezy literackiej pozostawały w ścisłym związku z *deprecjacją indywidualności ludzkiej*, jako przedmiotu powieści. Słusznie tedy zauważył skromny krytyk owych czasów Emiljan Rzewuski, że „powieści i romanse, przestawszy być wizerunkiem indywidualnych myśli i uczuć zostały *encyklopedycznym* zbiorem mniemań i potrzeb społeczeństwa, usterków życia publicznego, serce jednak człowieka, jego indywidualny charakter nieznanym będzie dla przyszłości tak, jak go i obecnie nie rozumieją". (Studja filozoficzne i literackie. Warszawa 1847. X i XVII.*)

*) Indywidualizowanie tematów powieściowych nie stoi w sprzeczności z kryterjum kolektywnem, które nie ogranicza pisarza w wyborze materjału, ale określa kierunek i wartość estetyczną jego artystycznego wysiłku.

III

Kryzys społeczny po 1863 r. Wzrost i przewaga mieszczaństwa. Pozytywizm, jako ideologja warstwy społecznej. Pozytywizm a literatura. Pozytywistyczna literatura wobec romantyzmu. Zasługi literackie pozytywizmu. Tendencja i pragmatyzm w romansie po 1863 r. Humanitaryzm w literaturze pozytywistycznej. Wpływy naturalizmu. Opis i opowiadanie. Pierwiastki dramatyczne w powieści Prusa i Orzeszkowej. Utajony romantyzm.

1

Z bankructwem ideologji szlacheckiej, której zapowiedzią niejako były społeczne powieści Kraszewskiego („Morituri", „Ressurecturi"), nastąpił upadek romantyzmu i stopniowa likwidacia wiary społeczeństwa w zbawcze znaczenie poezji.

Po katastrofie narodowej 1863 r. nastąpiła katastrofa literacka. Romantyzm i jego poezja straciły wpływ swój dotychczasowy na świadomość narodu, szukającą realnych podstaw bytu swego w prozie codziennego wysiłku, w rozwiązaniu zagadnień nietyle sumienia czy ducha, ile ekonomicznych i socjalnych.

*) Tendencja i uogólnienie faktów, rezonerstwo ideowe może najwyżej przynosić szkodę kolektywnym walorom dzieła sztuki, rysując jego główne i zasadnicze podstawy estetyczne.

Na miejsce dawnej Polski szlachecko-ludowej, wysunęła się Polska mieszczańska, a stanowisko idealistycznej poezji romantyków zajmuje proza pozytywistów. Cały obszar zagadnień narodowo-społecznych przenosi się z emigracji do kraju, na grunt realnego życia, na teren organicznych wysiłków, literatura zaś zbliża się do rzeczywistości przez wzmożony rozwój, zaniedbanej dotychczas, tkwiącej jednak w pokładach realnego życia prozy powieściowej. Z tą chwilą powieść obyczajowa rozszerza zakres swej treści, ogarnia nietylko sprawy literackie i artystyczne, ale tracąc rozrywkowe i plotkarskie znamiona, obejmuje placówkę poezji, słowem staje się punktem ciężkości w literaturze i pełni funkcje ambasadorstwa społeczno-narodowego. Niewspółmierność późniejszych sądów krytycznych z istotnemi wartościami literatury okresu pozytywistycznego tłómaczy się jużto oceną jej ze stanowiska urojonych sprawdzianów, przesądów poprostu, jużto z punktu widzenia ideowości klasowej. Sądy Feldmana, Potockiego Chmielowskiego mają źródło swych błędów, albo w założeniach metafizycznych późniejszego modernizmu, albo w szablonowych kanonach realizmu. Jedne i drugie zaś wychodzą z anegdotycznej popularnej tezy, że pozytywizm, jako zjawisko umysłowe i społeczne, przylega ściśle do literatury okresu, że jest on z tą literaturą jednoznaczny.

Ta dogmatyczność klasyfikacji zaciemnia jednak cechy żywotne literatury, uważając ją nieomal za mechaniczny produkt stosunków społecznych, czemu przeczy bodaj powierzchowna analiza dzieł, n. p. Prusa. Już sprzęgnięcie się wpływów literackich z postulatami aktualnymi pozytywizmu, splata kwestje estetyczne ze społecznemi, a cóż dopiero zagadnienie ciążącej na wszystkich pisarzach pozytywistycznych tradycji, które różniczkuje problem, rozbija go na szereg spraw, niedających się rozstrzygać zapomocą tylko szablonowej definicji. Właściwie literatura ściśle pozytywistyczna, t. j. wyrastająca z pokładów „ideologji" mieszczańskiej nie istniała, był tylko wpływ tej ideologji na literaturę. *Nie można bowiem zestawiać znaczenia i charakteru, n. p. romantyzmu z pozytywizmem, jako zjawisk równorzędnych, ani też stosować jednakowej miary do ich przejawów w literaturze.* Romantyzm był epoką, prądem, który przewartościował racjonalizm, ducha kilku pokoleń, formę i treść literacką do podstaw, pozytywizm zaś mieszczański zjawiskiem krótkotrwałem, ograniczonem do jednej warstwy i jednej strony ludzkiej kultury. Stąd można o nim mówić, jako o prądzie przejściowym, który, zrewidowawszy tradycje romantyzmu, nie zdołał ich przezwyciężyć w literaturze i sztuce, jakkolwiek w życiu społeczno-narodowem mógł odegrać rolę znakomitą. Bo i czemże pozytywnem ilościowo i twórczo biorąc, może się poszczycić

duch mieszczański tego okresu? Kilku zaledwie pisarzy, oscylujących zresztą w stronę romantyzmu, maskujących sentyment dla niego pozorami twardej konieczności życiowej, następnie bardziej negatywny niż pozytywny stosunek do ideologji wyzwoleńczej narodu, pchnięcie sił społecznych na drogę organizacji kapitalistycznej — oto ważkie, lecz dla kultury pisarskiej okolicznościowe, mniej, niż zasadnicze wartości. Przyczyną tego była w Polsce niewątpliwie słabość samej warstwy mieszczańskiej, nie znajdującej terenu dla ekonomicznej ekspansji narówni z Francją, Niemcami czy Rosją. Dlatego pozytywizm polski miał cechy prowincjonalne, był w dużej mierze wyrazem zdrowych dążności społeczeństwa do niedających się zrealizować w warunkach niewoli zadań społecznych; utonął przeto w pierwiastkowych hasłach, wyczerpał się na polemice publicystycznej i stworzył zaledwie surogat teorji postępu. Dowodem tego jest szybkie, bo kilkunastoletnie, względne zresztą jego trwanie i ciągle odczuwany tragizm jego konieczności, niewola pozytywistyczna poetów takich, jak Asnyk i beletrystów, jak Prus. Możnaby nazwać ów tragiczny splot raczej *romantyzmem pozytywistycznym*, gdyż zlikwidował się on w marzeniach, w snach o potędze ekonomicznej i rychło uległ, rzecz znamienna, nowej fali idealizmu, który odpowiadał bardziej duchowym potrzebom i nastrojom nienormalnego bytu Polski.

Niewątpliwie, poza ekonomicznemi i społecznemi przyczynami, źródłem właściwem była tu niemoc ducha mieszczańskiego i jego obojętność dla spraw kultury poetyckiej, co wybiło swe piętno na literaturze, odbierając jej patos słowa i wieszczy charakter, jakkolwiek nawet najzagorzalsi pozytywiści nie mogli się oprzeć urokowi romantycznych koturnów, czego dowodem sam Świętochowski.

Było to świadectwem połowiczności wpływów haseł pozytywistycznych, ich niedorozwoju i przejściowego charakteru, jako kryzysu romantyzmu na płaszczyźnie 19 wieku, sformułowaniem konkretnem jego zdobyczy narodowych i literackich.

Jednak różnica między stanowiskiem beletrystyki polskiej w latach przedpowstaniowych a pozytywistycznych jest ogromna. „Wtedy władztwo (powieściopisarstwa) nie było nieograniczone, bo je z niem dzieliła poezja w jesiennym swoim rozwoju; a powtóre miało ono przeważnie na celu bawienie publiczności, sprawowało urząd mistrza rozrywek” — pisze Piotr Chmielowski w czasach pozytywistycznej rewizji dawnych ideałów*). Teraz zaś po 63 r., powieść zachowując nadal bezpośredni związek z życiem bieżącem, nabrała cech ogólniejszych, społecznych, stała się kierowniczką ideową narodu i rozszerzyła swą tendencję obyczajową na sprawy socjalne. Sprzyjała temu

*) Zarys literatury polskiej. Wilno, 1881, str. 117.

szczególnie polemiczna atmosfera walczącego pozytywizmu, który przełamywał świadomość ogółu hasłami organicznego wysiłku, odwracając ją od nierealnej ideologji poetyckiej romantyków. Romantyzm poetycki bowiem po katastrofie 1863 r. wymagał sprawdzianów realnych dla swych w odosobnieniu wysnutych ideałów emigracyjnych, a sprawdzianami tymi stała się surowa, konkretna rzeczywistość, kraj z krwi i kości, nie wymarzona w wizjach fantastycznych biała dziewica, nie Mesjasz narodów, lecz tonąca w nieszczęściu i bezruchu, uboga materjalnie ojczyzna. Gdyby nie pozytywizm, obłędna wprost apoteoza tej ojczyzny pogrążyłaby ją w bezwładzie poetyckim, w psychopatycznym abstrakcjoniźmie i metafizyce narodowej.

Materjałem literatury pozytywistycznej stała się doczesna teraźniejszość, hasła jej zaś nie wybiegały poza przystosowanie się do istniejącego stanu. Powieść tego czasu nie posiadała przeto dalekiej ideologji tak, jak nie miał jej sam pozytywizm. Mylnym byłby sąd, że poszukiwała ona przyszłości, gdyż zrodzona w atmosferze mieszczańskiej przylegała raczej do poglądów panujących, głosiła i utwierdzała często hasła popularne, lecz nie objawiła tej energji twórczej, dynamiki ideowej, co romantyzm.

Dążności literackie były tu skutkiem dokonanych już fermentów społecznych, zjawiskiem

wtórnem, uplastycznieniem niejako publicystycznej propagandy, czego dowodzą bodaj znamienne artykuły w „Niwie" (Tom IV) domagające się tendencji pozytywistycznej w beletrystyce. Owocem tego była pewna monotonja założeń powieściowych, którą urozmaicały tylko próby stosowania formułek pozytywizmu do różnych stron życia i warstw społecznych, przymierzanie i przykrawanie ich do ustalonych szablonów treści.

Objawiło się to już w wyzyskaniu artystycznem tematów. *Romans pozytywistyczny sformułował z większą konsekwencją jako zasadę to, co było poprzednio akcydensem,* narzuconym przez okoliczności. Wysuwając dydaktyczną dążność aktualną bez ideowych projekcyj na plan pierwszy, zacierał indywidualność ludzką, podporządkowywał motywy artystyczne, a więc konstrukcję idei przewodniej. W ten sposób fakty, zdarzenia i ludzie szeregowali się na linji oderwanej koncepcji myślowej, nie zaś według realistycznej zasady prawdopodobieństwa i wymagań estetyki. Cierpiała na tem również kompozycja, w której na plan pierwszy wysuwał się nadmiar szczegółów podrzędnych, ideowo ważnych, zaciemnianiu zaś ulegały motywy pierwszorzędne („Emancypantki"), Cecha ta jest znamienna dla wielu powieści Prusa, Orzeszkowej i obyczajowych dzieł Sienkiewicza („Na marne"), nie mówiąc już o plot-

karskich romansach pomniejszych. To też nie zdziwi nas spółczesny sąd Chmielowskiego o Prusie, jakkolwiek trudno nań się dzisiaj zgodzić bez poważnych zastrzeżeń: „Rysunek charakterów daleki jest jeszcze nietylko od mistrzostwa, lecz nawet od poprawności; kompozycja zaś całości bardzo mierna"*). Nic w tem dziwnego, gdyż nastrój powszechny sprzyjał upośledzeniu sztuki powieściopisarskiej, której tradycja w Polsce była i do tej pory skromna.

Brak natomiast żywotnych pierwiastków ideowych, charakterystyczna dla okresu przewaga mieszczaństwa nietylko u nas, uwydatniły się szczególnie jaskrawo w drugiem stadjum pozytywizmu, w czasach schyłkowych, gdy zwolennicy jego rezygnują z bronionych pozycyj, lub stają się zaczynem reakcji idealistycznej. Dawał jednak prąd ów korzyści ogólne, organicznie wychowawcze, jakiemi nie może się poszczycić nawet wielka poezja romantyczna. Przedewszystkiem budził potrzebę organizacji sił społecznych; co dotąd w oddalonej od kraju poezji przybierało cechy rozlewnego marzenia stało się teraz w kraju twardym postulatem chwili; pogłębiał zagadnienia narodowe o skalę realizmu życiowego, sprawy, traktowanej dotychczas jedynie z punktu sentymentów etycznych. Rozszerzyło to znacznie

*) Zarys literatury str. 145

zakres tematów beletrystycznych, jakkolwiek tendencję powieści tego czasu cechuje lęk jakby przed powagą zadania, jednowymiarowość ideowa w kierunku supremacji mieszczańskich ideałów i przymus, świadczący o utajonym idealizmie (Prus). Miękki kościec hasła pozytywistycznego żyje tylko dzięki zwartej tkance organizującej się burżuazji, a ideologja literacka nagina się zaledwie do jej społecznie zachowawczej pozycji. Słowem, pisarze tego czasu są pozytywistami, idealizującymi właściwie zastój psychiczny w imię jednostronnej apoteozy postępu i cywilizacji, mechanizmu produkcji ze stanowiska dobrobytu i przewagi jednej warstwy. Całe ich ideologiczne znaczenie wyczerpuje się tedy na humanitaryzmie, na dobrotliwej filantropji wobec klasy upośledzonej. „Młodzież szukała — pisze dalej Chmielowski — w utworach poezji przedewszystkiem treści i rozbiorem jej głównie się zajmując, kwestje czysto formalne pozostawiała na boku. Rozbierając dzieła sobie spółczesne pytała się, jaka jest ich wartość myślowa, jaką prawdę przynoszą społeczeństwu, jakie mu drogi wskazują, ponieważ nie odróżniała oczywiście prawdy istotnej od tego, co sama za taką uważała, domagała się od poetów tego, aby jej myślami myśleli, jej przekonania podzielali". Miała więc literatura pozytywistyczna nietylko tradycyjne punkty niedorozwoju artystycznego, lecz samo

życie narzuciło jej pewną abnegację estetyczną, stawiając ponad zadania sztuki dyspozycje praktyczne, przyczem inicjatywa wychodziła nierzadko od samych pisarzy; dość wspomnieć artykuł Orzeszkowej w „Niwie" z 1873 r., gdzie wskazuje literaturze, jako cel, krzewienie: „ideałów cnoty, sprawiedliwości, piękności, miłości, zgody, braterstwa, przebaczenia, które jaśnieją nad ludzkością", słowem cały aparat haseł humanitarnych pozytywizmu.

Rzecz prosta, iż kręgosłup budowy powieści, oparty na drugorzędnych elementach nie mógł znieść ciężaru akcydensów, bez szkody dla swego rozwoju. Dlatego zdobycze realne literatury pozytywistycznej same zeszły do poziomu akcydensów, są naogół zdarzeniami przygodnemi na tle ogólnej pasji przystosowywania się do tendencji, niemniej jednak stanowią w porównaniu z przeszłością wielki postęp na drodze do prawdziwej sztuki. Etyka humanitarna środowiska, masowy niejako, suprematyczny *sentymentalizm społeczny* złożyły się na typową postać bohatera powieści pozytywistycznej i jego wyrozumowaną, egoistyczną szlachetność. Typowość postaci Prusa i Orzeszkowej w związku z ich społeczno-narodowem źródłem, wyrażała dydaktyczne postulaty etyki mieszczańskiej, obliczone na krótką metę codzienności, mijające się z kwestją socjalną, a więc z najgłębszymi pokładami

bytu gromady. Cała postępowość ograniczała się tu do filantropijnego liryzmu, w sensie Franklinowskiej apoteozy pracy, do lojalnych odruchów demokratycznych, (raczej liberalizmu) nie przełamujących wyraźnie zagadnienia społecznego. Powieść pozytywistyczna nie ulegała naciskowi rewolucyjnej myśli, gdyż była przejawem reakcji, zadowalała się raczej teraźniejszością niż przeszłością. Dlatego mimo różnicy haseł, zachowała wobec dążeń radykalnych, dawną postawę romansu szlacheckiego (Kraszewski, Kaczkowski).

2

Mimo wszelkich uprzedzeń do pozytywizmu i pokutujących do dziś w umyśle polskim szczątków reakcji idealistycznej, okres ten w świetniejszych przejawach możnaby nazwać śmiało początkiem kultury pisarskiej, progiem do Europy dla literatury polskiej. Upadek romansu historycznego, przewaga natomiast belestryki obyczajowej, tłómaczy się, prócz względów życiowych wpływami literackimi, zwłaszcza naturalizmu, który dochodzi w tym czasie we Francji do kulminacyjnego punktu w twórczości Emila Zoli, Alfonsa Daudeta i braci Goncourtów. Naturalizm trafił w Polsce na grunt przygotowany, poniekąd przez realistyczne motywy Kraszewskiego i obserwacyjny stosunek do życia Korzeniowskiego. Rzecz prosta, motywy te luźne nie posiadały zasadniczej budowy naturalistycznej, były zaled-

wic realistycznymi fragmentami. Poza wymaganiem konkretnego przedmiotu, obserwacji i analizy rzeczywistości realnej głównym postulatem naturalizmu była *zasada konstrukcji przyczyno-skutkowej*, do której powieść nasza nigdy nie dorosła w pełni. Punkt ciężkości bowiem naturalistycznej budowy przenosił się w ostatecznych jej przejawach na wyjaśnianie przyczyn i analizę faktów, przy przesadnej ścisłości ich zewnętrznego opisu. Dla naturalisty w rodzaju Zoli, Daudeta lub Goncourtów, głębsze znaczenie posiadał splot przyczynowy tragedji „Rodziny Rougon", lub chronologiczny wątek życia („Une vie"), słowem pierwiastki monograficzne, niż elementy dramatyczne w rezultatach ostatecznych, t. j. w stadjum tragicznem, przedstawiającem dla romantyka główny cel ekspresji. Nie szło tu już o koncepcję dramatyczną, o sztukę budowania powieści, o dokładność opisu (opis dzienników w powieści p. Ceard zajmuje stron 246), ale o wydobycie z materjału wątka przyczynowego, nawet wbrew potrzebom kompozycji, w imię prawdy objektywnej. Prawdy tej zaś nie było w założeniach tendencji literackiej, która uważała za jej kryterjum nie analizę naukową, lecz potrzebę społeczną.

Naturalizm tedy zetknął się z pozytywizmem raczej na gruncie konkretyzacji tematów, pogardy dla motywów i kwestyj, pozbawionych genetycz-

nego wątka, nieujętych i przerastających kategorje intelektualne, słowem poza-zmysłowych, czyli sztuka pozytywistyczna kojarzyła się z naturalizmem w punkcie zmysłowej apercepcji. Skutkiem tego było przystosowanie *indywidualnej wyobraźni do logiki faktów, wyeliminowanie fantazji i liryzmu,* postulat ścisłej objektywności i dokładnego opisu. Odbiło się to również brakiem dynamiki w treści (akcja, dialog), stylu i języku naturalistów. Realizm literacki ulegał przekonaniu, że zapomocą opisu można stworzyć złudzenie rzeczywistości i sięgnąć do tajemnicy procesów życiowych, pozytywizm nasz zaś, nawet hołdując naturalizmowi, złudzenie to przezwyciężył większem dramatyzowaniem konstrukcji, na zasadach prawdopodobieństwa. Dlatego postaci Prusa są dla nas bardziej rzeczywiste niż Zoli, możemy je sobie poprostu wyobrazić i przeżywać nawet ich psychiczne dramaty. Opis zewnętrzny lub analiza i charakterystyka osób Prusa czy Orzeszkowej są tylko nieodzownym współczynnikiem działania, sytuacyj, zdarzeń, akcesorjami tła, gdy tymczasem w naturaliźmie były one główną zasadą twórczości*). Słowem w powieści naturalistycznej podstawę główną stanowił *opis*, po-

---

***) Hasłem Zoli była sztuka, jako: „un coin de la nature, vu à travers un temperamente".**

wieść zaś Prusa połączyła *opis z opowiadaniem**). Pozytywistyczna powieść polska, przyjąwszy od naturalizmu tylko cechy zewnętrzne, w zasadzie rozwinęła raczej dawny, racjonalistyczny dydaktyczny kościec budowy, nie asymilując, wskutek warunków wyjątkowych i nacisku praktycznych postulatów, przedmiotowości zasady przyczynowo-skutkowej. Pragmatyzm tradycyjny zagwoździł tu głębsze możliwości wpływów obcych.

Miało to złe i dobre skutki. Dobre, gdyż łącząc wątek realistycznie ujętych zdarzeń z osnową dramatyczną, powieść polska zachowała tok bardziej zwarty, jednolity, niż spółczesny romans naturalistyczny. Złe, przez dążność do analitycznego rozbijania kompozycji na pyłki obserwacji, błahych epizodów i wścibską, właściwą naturalizmowi, hipertrofję szczegółów. Zwiększało to rozmiary fabuły do wielotomowej nieraz objętości, uświęconej przez postulat prawdopodobieństwa, który stanowił produkt wyobraźni mieszczańskiej, bez dalekich perspektyw, ze skromną, jakkolwiek wyraźną skalą możliwości dramatycznych.

*) Opisem nazywam wszelką relację o rzeczach nieruchomych, martwych lub dokonanych, opowiadaniem zaś relację o rzeczach znajdujących się w ruchu, zmiennych których treści nie wyczerpuje się odrazu, lecz przez stopniowe, czasowo ujęte kolejne stadja. Opis człowieka jest obrazem zamkniętym, statycznym, opowiadanie o człowieku obejmuje szereg zdarzeń, czynów lub stanów z perspektywą otwartą, dynamiczną.

Cechy te, wybitne nawet u pisarzy przodujących, rozpleniły się szczególnie w powieściach pomniejszych o charakterze popularnym, prowincjonalnym: Tomasza Jeża, Jana Zacharjasiewicza, Sewera, Wołodego Skiby. Bałuckiego i in. Utwierdziła je sama przeciętność tez obiegowych, komunałów, stwarzających sytuacje i ludzi powszednich, rzadko charaktery, nigdy indywidualności, a przeważnie typy, tak samo pospolite, jak ich cele życiowe. Przeciętność i publicystyka literacka, szukająca usprawiedliwienia wówczas, podobnie jak dziś, w uniwersaliźmie społecznym, triumfowała naogół w beletrystyce pozytywistycznej, hasła zaś jej literackie najlepiej wyrażało zdanie Zacharjasiewicza: „Postąpiliśmy naprzód a uczucia egotyczne muszą ustępować prawom powszechnym, Dziś jednostki rozpływają się w ogóle"*). To przerzucenie punktu ciężkości z *postrzegającego pisarza* na *rzecz postrzeganą* było równoznaczne z rezygnacją i odstąpieniem od wszelkiej indywidualizacji techniki pisarskiej i tematu. Postaci powieściowe pomniejsze stają się więc szablonami przykrojonymi do tezy dydaktycznej, manekinami; przeciętność musiała cechować bohatera, który zwyciężał, tylko przystosowując się do interesów swej warstwy, a ośmieszał się przez romantyczną walkę z losem i próby przezwyciężenia opinji środowiska.

*) Jest to zdanie głębokie dla człowieka, za płytkie jednak dla pisarza.

A przecież najbogatszą osnowę dramatyczną czerpała powieść pozytywistyczna w doskonalszych swych przejawach, nie z mdłej idealizacji i apoteozy doskonałego obywatela, lecz z negatywnej postawy wobec przeszłości i z krytyki tradycyj romantycznych lub szlacheckich. Najcenniejszą bowiem dla rozwoju literatury i najbardziej płodną, bo wnoszącą żywioł ruchu, dynamiczny motyw walki, była sprzeczność ideałów dawnych z nowymi, antagonizm, na którym osnuwali swe romanse najtęższi pisarze ówcześni: Prus i Orzeszkowa. Człowiek przełomowy, w którego duszy ścierają się romantyczne urojenia z potrzebą realnego wysiłku, postać dramatyczna, rozdwojona w walce z rzeczywistością, zbłąkana w przeciwieństwach, to właściwy bohater pozytywizmu. Wokulski w „Lalce", Madzia w „Emancypantkach", lub świat szlachecki w dworku „Nad Niemnem" Orzeszkowej albo „Marta", zachowują swą wartość powieściową do dziś tylko dzięki tragizmowi swych istnień zbłąkanych, poszukujących styczności ze środowiskiem. Rasowy instynkt powieściopisarski, wyczucie poza komunałami „Niwy" i „Przeglądu" *dramatu psychicznego* jednostek, wprowadza z jednej strony rozwiniętą akcję o podłożu psychologicznem, z drugiej zaś wyłamuje się z kreacji typów do charakterów. Odbija to już jaskrawo od jednowymiarowej akcji romansów obyczajowych Kraszewskiego, lub mdłej idealizacji bohaterów

Rodziewiczówny (Czertwan w „Dewajtisie"), którzy budzą słabe zainteresowanie swą monotonją duchową i doskonałością.

Dramatyczność założeń w powieściach Prusa wynikała już z podstawy indywidualnej autora wobec świata, z nastawienia, rzekłbym uwagi, poszukującej nietyle konsekwencyj moralnych pozywistycznego prądu, co wynikających *z niego sprzeczności wewnętrznych* w duszy pokolenia. Dlatego trudno nam się oprzeć nieraz sympatji dla cech romantycznych Wokulskiego, dlatego autor nie przeczernił ich tendecyjnie, traktując je raczej z sentymentem niż z pogardą. Dla Prusa bowiem i Orzeszkowej, w przeciwieństwie do innych, pozytywizm był miarą wartości życiowych, ale nie literackich, gdyż idea czy tendecja nie ograniczała postaci bohaterów do typu, szablonu, potęgowała tylko ich dramatyczność. To też stosunek Prusa do pozytywistów był stosunkiem proroka do fanatycznych neofitów. Prorok przezwyciężał, neofita tylko wierzył i unicestwiał. Poszukiwanie w hasłach popularnych elementów nowego życia, zagadnień i problemów psychologicznych uwalniało Prusa od dogmatyzmu pozwoliło mu wyjść poza szablon łatwej konstrukcji ideowej, kazało poszukiwać punktu wyjścia w rzeczywistości, w jej beztronnem, artystycznem ujęciu. Stąd przełomowa zasługa Prusa, jako powieściopisarza obyczajowego, polegająca na zużytkowaniu *tendencji*

w postaci motywu powieściowego, nie zaś szablonu konstrukcji czy też morału, zasługa, której żaden z późniejszych autorów nie dorównał („Placówka"). Nie idea była miarą życia, lecz życie i eksperyment pisarza sprawdzały wytrzymałość idei.

„Nie miał on talentu przedstawiania ludzi rzeczywistych; figury jego były to karykatury, podobniejsze pod względem zachowania się do pawianów, niż do człowieka" — pisze o Prusie Chmielowski. Sąd ten w perspektywie półwiecza, po doświadczeniach modernizmu i futuryzmu musi ulec znacznemu złagodzeniu. Byłby też wypadł o wiele skromniej, gdyby krytyk zestawił zdobycze pozytywizmu z literaturą przedpowstaniową i zadał sobie trud zbadania ich na tle szablonów z przeszłości. Porównanie bohaterów Prusa do „pawianów" mogło powstać tylko w duszy, pozbawionej poczucia rzeczywistości, w duszy mimo kryterjów realistycznych nierealnie myślącej. Rozumiemy dziś doskonale wiotkość naturalizmu, tak samo jak nie ufamy racjonalizmowi w sztuce i dlatego łatwiej nam zrozumieć artystyczny postęp literatury pozytywistycznej, która przełamując szablon typowości wprowadziła do złoconej klatki romansu „pawiana", ***charakter***, czyli człowieka żywego w miejsce automatu i papierowych manekinów.

Właściwy stosunek do rzeczywistości, ujmowanie jej ze strony realnych zagadnień, zbliżyło

częściowo Prusa i Orzeszkową do naturalizmu, ale tylko w sferze koncepcyj, nie w rozwiązaniu, gdyż jak zaznaczyłem poprzednio postulat objektywności bezwzględnej nie miał widoków powodzenia w atmosferze, przesyconej bądź co bądź pragmatyzmem, a więc skłaniającej raczej do traktowania tematu pod kątem osobistego na świat poglądu autora i jego eksperymentalnej wobec życia postawy. Powieść Prusa bliższa była przeto Dickensowskiego subjektywizmu, humanitarnych ideałów Bourgeta, niż zimnej analizy Zoli, czy bodaj ojca naturalizmu Balzaka, ukrywała na dnie sentyment romantyczny Wiktora Hugo, pokrywając milczeniem swój liryzm społeczny. Jak dalece jest to prawdą, świadczy bodaj twórczość Gabryeli Zapolskiej i Adolfa Dygasińskiego, którzy hołdując metodzie opisowej naturalizmu nie zdołali się powstrzymać od nadużycia kontrastów i zestawień społecznych, służących w powieści zazwyczaj do podkreślenia uczuć lub poglądów autora. Powieść Zapolskiej, mimo drobiazgowości epickiej jest przeważnie dziełem sentymentu o realistycznem zabarwieniu, daleko jej jednak do objektywności naturalistycznej. Dowód to, że ***liryzm*** porozbiorowy, o ile nie wkraczał w dziedzinę satyry, był zasadniczym, genetycznym pierwiastkiem naszej literatury 19 wieku.

3

Powieść polska przez cały wiek 19-ty była rodzajem literackim, najbliższym rzeczywistości bytu

polskiego t. j. realnej prawdy chwili bieżącej. Tłómaczy to rozkwit jej w czasach pozytywizmu, który sprzyjał wyjątkowo tego rodzaju dążnościom literackim, a nawet ich wymagał. Możnaby również przypuszczać, że pozytywizm wyładował z powieści i ujawnił nieśmiałą, długo hamowaną przez idealistyczną poezję romantyzmu, prozaiczność myśli polskiej i wprowadził ją otwarcie do literatury.

Lecz prozaiczność ta nie przełamywała poglądów ustalonych i nawet w pozytywiźmie była faktem następczym, utrwalała raczej rezultat doświadczeń narodowo-społecznych i utwierdzała obiegowy pogląd na świat. Pod względem ideowym tedy, w znaczeniu projekcji na przyszłość, powieść odznaczala się większą bezpośrednością, co w przeciwieństwie do poezji, widać jaskrawo w jej hasłach nawrotowych i zachowawczych (Rzewuski, Kaczkowski, Korzeniowski, Kraszewski) do 63 r., a później u Sienkiewicza i w mieszczańskim humanitaryzmie Prusa. Fakt ciągłego błądzenia takich pozornie demokratycznych nawet pisarzy jak Kraszewski, między krańcowym konserwatyzmem szlacheckim a liberalizmem, lub wyraźna zachowawczość Rzewuskiego i Kaczkowskiego dowodzi, że pisarze ci zrośnięci byli, mimo chwilowych nastrojów, z duchem szlacheckiej Polski, który władał natchnieniem nawet republikanina Słowackiego i proroka mesjanizmu Mickiewicza.

Następstwem tego był, równoczesny z okresem przezwyciężenia pozytywizmu przez idealizm młodej Polski, znamienny nawrót do tradycyjnej formuły staroszlacheckiej i rozwój twórczości H. Sienkiewicza, w której z jednej strony przejawił się kult dawnej rzeczypospolitej szlacheckiej, z drugiej zaś krytyka myśli nowoczesnej i postępowych prądów społecznych.

Nie należy bowiem ulegać złudzeniom. Supremacja klasowa mieszczaństwa w literaturze polskiej nie przybrała charakteru krańcowego, krótki zaś stosunkowo okres pozytywizmu uległ reakcji rozkładowej, wyczerpawszy nieliczne możliwości swej praktycznej filozofji*). Zarody tego rozkładu tkwiły z jednej strony w warunkach specyficznych, z drugiej zaś w jednostronności klasowej samego prądu, który nie przenikał całego narodu, a swem zuchwalstwem i nagłością zniechęcał częściej niż przyciągał. Już przeto pierwsze próby reakcji szlacheckiej i nawrotu do idealizowanej tradycji w postaci historycznych powieści Sienkiewicza przeciwstawiły mieszczańskiej or-

*) Zwłaszcza, że nie stworzył on własnej filozofji, a wpływy „ojca pozytywizmu" Comté'a miały charakter mało źródłowy. To samo można powiedzieć o krytyce literackiej, która nie uległa głębszym postulatom, stawianym przez literaturę europejską, nie znając, prawie aż do czasów Brzozowskiego ewolucjonistycznych i etycznych poglądów Brunetierè'a.

ganicznej pracy dalszy ciąg jakby konserwatyzmu przedpowstaniowego, hasłom zaś postępu i cywilizacji zachowawczą tendencję zgalwanizowanej warstwy. Odradza się tedy romans reakcyjny, w stosunku do rzeczywistości i społecznych postulatów chwili: powieść historyczna, idealizująca przeszłość i obyczajowa, usiłująca przezwyciężać teraźniejszość. Jednym zamachem przeciął Skrzetuski wątpliwości Wokulskiego — Rzędziana i wytłómaczył mu, że rodzina hrabiów Łęckich to istotnie za wysokie progi dla kupieckiej „hetki-pętelki"; równocześnie zaś wzbudził w nim dumę z powodu, iż kiedyś tam jakiś dziad się pieczętował, kazał wśród rupieci odszukać i oczyścić pradziadowską szerpentynę. I Wokulski się upokorzył, gdyż zagrało w nim hodowane przez pół wieku marzenie i kult dla tych, których ślad pragnął unicestwić (wysadzenie zamku w „Lalce").

Wyzwolenie się z pozytywizmu było jakby radosnem przetarciem zamglonych przez długotrwałe wypatrywanie oczu. I gdy narodzinom jego towarzyszył szyderczy śmiech, naigrawających się z prymitywnych narzędzi przeszłości inżynierów, u schyłku brzmiał warkot puszczonej w ruch maszyny, obok swojskich pradawnych lemieszy.

Wielostronne były przyczyny reakcji antypozytywistycznej. Nie pokrywa jej imię Sienkiewicza, ani obudzona szlachetczyzna, przyczyna jej bowiem tkwiła głównie w fermencie socjalnym, wywołanym

przez rozrost przemysłu fabrycznego. Rąbiąc jednem ostrzem świętości dawne, pozytywizm torowa drugiem szlak dla idealizmu mas ludowych i demokracji, wymierzonej przeciw interesom mieszczaństwa. W tym zaś splocie realnych zagadnień społecznych reprezentowana przez Sienkiewicza szlachetczyzna była zjawiskiem tylko ubocznem, jakby odruchowym nawrotem do dawnych ideałów.

Już sam temat historyczny trylogji Sienkiewicza odskakiwał zasadniczo od panujących w atmosferze mieszczańskiej upodobań. To też powieść historyczna, narodowa była czynem literackiego zuchwalstwa wobec krytyki i gdyby nie wielki talent naratorski i plastyczny autora, oraz przewaga mimowolna artyzmu nad tendencją, wynik próby byłby niewątpliwie ujemny.

Możnaby się spierać o znaczenie praktyczne trylogji dla obudzenia się idealizmu narodowego — przyczem decydującą w ujęciu historyczno-krytycznem musiałaby być opinja spółczesnej krytyki, cała polemika „Głosu" warszawskiego z lat 1895—1902,— ale nie wyznaczyłoby to jeszcze Sienkiewiczowi miejsca w dziejach literatury. Trylogja bowiem była realizacją potrzeby nietylko narodowej, lecz przedewszystkiem artystycznej, potrzeby, którą wzbudziła przed powstaniem powieść historyczna, a której wiernym kontynuatorem pozostał po powstaniu Kraszewski.

Dowodem tej ciągłości rozwojowej, przerwanej tylko chwilowo przez pozytywizm, jest wspomniane poprzednio pokrewieństwo Sienkiewiczowskich powieści z tradycjami literackiemi przed 63 r. i fakt, że nie dokonały one zasadniczych zmian w dotychczasowym dorobku, dały tylko pełniejszy wyraz i doskonalsze rozwinięcie zdobytym już walorom estetycznym, wskutek wyższej skali talentu autora*). Główną, bo zmieniającą ujęcie tematu zasługą literacką Sienkiewicza było spotęgowanie dramatyczności akcji i umieszczenie w niej punktu ciężkości opowiadania, przyczem fabuła romansowa stawała się integralną częścią romansu, a treść historyczna akcydensem. Rzecz prosta, iż w ten sposób strona obyczajowa zdobywała przewagę nad polityczną, obraz życia epoki nabierał plastycznego wyrazu, tracił charakter relacji historycznej, zyskiwał na ruchu i ekspresyjnej dynamice. W związku z tem powstawało znaczenie dialogu, który u Sienkiewicza przeważał nad opisem i charakterystyką postaci.

Bohaterowie, nie tracąc swych cech typowych, charakteryzują się przez działanie i słowo żywe, przez wiernie odtworzony język swojej epoki, wprowadzony umiejętnie, jako środek ekspresji, w całej pełni dopiero przez Sienkiewicza, nie licząc

*) Przełamał to stanowisko dopiero Żeromski w „Popiołach".

wątpliwych prób Kraszewskiego („Jako szatan kusił pustelnika na puszcze", Pamiętniki Polanowskiego i t. d.) i Kaczkowskiego. Dramatyczność akcji w powieściach historycznych Sienkiewicza zredukowała też znaczenie opisów przyrody i rzeczy martwych (por. Niemcewicz, Wężyk, Kaczkowski) do niezbędnych rekwizytów tła, zmniejszając znakomicie ich znaczenie na korzyść opisów działania ludzkiego, w tym wypadku batalistycznych obrazów. Te to czynniki raczej, niż wyraźna tendencja, stanowiły najznakomitszy środek reakcji antypozytywistycznej i nawrotu do ideologji szlacheckiego romantyzmu. Powieść bowiem historyczna Sienkiewicza nie miała wyraźnych założeń dydaktycznych czy ideowych, nie kultywowała rezonerstwa patrjotycznego, nie była przesycona wyraźnemi celowemi dążnościami stanowemi, jak chciał Brzozowski, lecz dążności te wynikały automatycznie z kultury duchowej autora z jego napięcia psychicznego, które przesyciło temat historyczny sugestywną mocą. Właściwie historyczne powieści Sienkiewicza w swej treści społeczno-narodowej nie dorosły do tendencji, gdyż nie dadzą się w swej ideologji uwspółcześnić, nie przylegają do rzeczywistości, a całe ich znaczenie wynika z oddziaływania obrazowego, gdyż nie przekonywały, lecz uwodziły wyobraźnię. Powieści te są więcej dziełami sztuki, niż dziełami narodowemi,

bez swego artyzmu nie miałyby znaczenia tak samo, jak nędzne ramoty M. Synoradzkiego*).

Sprawdziany tendencyjnej krytyki wyrządzały być może nieświadomie krzywdę Sienkiewiczowi, zwalczając w nim pierwiastki konserwatyzmu szlacheckiego, które nie stają w żadnym określonym stosunku do twórczości autora trylogji**). Przedewszystkiem tendencja ich została imputowana przez środowisko, interpretujące dzieło literackie w duchu panujących nastrojów, powtóre nawet ideowe w założeniu, lecz bez motywacji publicystycznej dzieło nie może być podciągane pod kategorję tendencyjnej literatury, zwłaszcza tam, gdzie dążność nie krępuje i nie obezwładnia artystycznych wysiłków autora. Tylko tendencja wpływająca na konstrukcję i kompozycję, a więc wykraczająca poza względy artystyczne, może być uznana za motyw, godny tendencyjnego kryterjum, jakiem posługiwano się swego czasu przeciw Sienkiewiczowi artyście. Kryterjum to da się raczej zastosować do późniejszych obyczajowych powieści Sienkiewicza jak „Rodzina Połanieckich" i „Bez dogmatu", o wyraźnej, krytycznej dążności społecznej, które były rezultatem

*) Redaktor „Biesiady literackiej," obrońca, naśladowca i wielbiciel Sienkiewicza, pozbawiony jednak wszelkich zdolności powieściopisarskich.

**) Zobacz w „Głosie" i „Przeglądzie Tygodniowym" ataki St. Brzozowskiego i Wacława Nałkowskiego.

przeracjonalizowanej historjozofji w duchu Krasińskiego, mdłej ideologji zachowawczej, przeciwstawieniem się z jednej strony mieszczaństwu, z drugiej zaś schyłkowej dekadencji modernistycznej, przyczem antytezą krytyki bezdogmatowców (Płoszowski w „Bez dogmatu") miała być idealizacja równowagi obyczajowej i obywatelskiej sielanki „Rodziny Połanieckich". Dopiero obie te powieści, ujęte jako całość, dawały pełny wyraz i rodowód dążności autora, a od tego rozbicia koncepcji na dwie części zależy ich wartość artystyczna. Wyższa jest ona w „Bez dogmatu", gdzie autor zajął stanowisko krytyczne, negatywne wobec swego bohatera, gdzie dydaktyzm siłą faktu ustąpił pasji (patrz ustęp poprzedni o Prusie); w „Rodzinie Połanieckich" zaś temperament pisarski mało znalazł bodźców poprostu intrygujących i stąd jej zrównoważona, chłodna idealizacja i nużąca rozwlekłością słabej akcji opisowość. Nie dorównał tu Sienkiewicz mistrzostwem Prusowi, który kojarzył i rozwijał sprzeczności często jednej duszy, a przez to potęgował psychologiczny dramat. Sienkiewicz był bowiem naratorem, dramatyzującym rzeczywistość zmysłową, *sensualistą* i stąd wartka fabuła i tok wypadków, ich fascynująca, wprost kinematograficzna konstrukcja w trylogji, a monotonja i bezruch w powieściach obyczajowych, gdzie wątek psychologiczny akcji jest rozrzedzony przez rezo-

nerstwo i okolicznościowe rozmyślania publicystyczno-filozoficzne.

Stąd krytyka bezdogmatowców wystawiła raczej ujemne świadectwo swemu twórcy, jako artyście; była ona objawem pasji publicystycznej, tendencyjną analizą duszy pokolenia, trafną nieraz, ale pozbawioną większych walorów estetycznych, gdyż nie harmonizowała z jakością talentu autora.

Naogół wysiłek artystyczny Sienkiewicza znalazł właściwie ujście w romansie historycznym, którego kultywacja i odrodzenie u schyłku pozytywizmu stanowi główną zasługę autora trylogji. W epoce zaś modernizmu, w okresie nowych fermentów społeczno-narodowych Sienkiewicz był ostatnim żywotnym wysiłkiem kultury i ducha warstwy szlacheckiej, związanej mocno z tradycją i nią żyjącej, lecz bezsilnej wobec rzeczywistości. Dlatego najznakomitszym przejawem właściwej duchowej treści tej warstwy stała się powieść historyczna, apoteoza przeszłości i negacja teraźniejszości. Dlatego nieomal tragiczne były dla talentu Sienkiewicza próby stworzenia powieści obyczajowej, próby, które zgangrenowały później jego naśladowców, zwłaszcza wybitnie tendencyjnego pisarza, Józefa Weyssenhoffa.

IV

Pozytywizm a socjalizm. Narodziny modernizmu. Rozdwojenie kierunków literackich. Chimera — Życie — Głos. Wpływy filozofji neoidealistycznej. Przewaga liryzmu i zanik epiki. Indywidualizm w życiu i literaturze „Młodej Polski". Bohater schyłkowy. Psychologja w powieści modernistycznej. Równouprawnienie prozy z poezją. Zagadnienie konstrukcji romansu modernistycznego. Wątek psychologiczny. Pogarda dla rzeczywistości zmysłowej. Przerost estetyzmu. Sprawdziany indywidualistycznej krytyki. Powieść społeczna tendencyjna. Intelektualizm w powieści. Brzozowski. Egzotyzm Sieroszewskiego i naturalizm Reymonta.

1

Olbrzymie skądinąd, choć pośrednie, były społeczne zasługi pozytywistycznego prądu. Wysunięcie na plan pierwszy zagadnienia realnej organizacji sił społecznych przełamało świadomość narodu, zahipnotyzowanego przez mistycyzm historjozoficzny i patrjotyczny romantyzm, otrzeźwiło Polskę z patosu i abnegacji cywilizacyjnej czasów przedpowstaniowych, narzuciło jej w miejsce staroszlacheckiego konserwatyzmu i religijnej filozofji kwestje ekonomiczne, socjalne i naukowe. Konieczność dziejowa zerwała mglisty woal trwożnych urojeń poetyckich Krasińskiego, który odsła-

niał przed narodem rany cywilizacji społeczeństw zachodnio-europejskich, ich walkę o nowe formy bytu, zapominając, że tragedja Polski była również dramatem w dużym stopniu społecznym, nietylko narodowym. Rozumieli przecież ważność problemu społecznego jeszcze twórcy konstytucji 3 maja, zwłaszcza trzeźwy Kołłątaj, lecz stosunki porozbiorowe i supremacja szlachecka wygładziły w świadomości ogółu niepożądane odruchy, nie dając im przewagi w myśli narodowej. Ani Towarzystwo Demokratyczne, ani rewolucjonizm jednostek, ani krwawa tragedja 46 roku nie dowiodły potrzeby problemu socjalnego w konserwatywnej atmosferze; dokonała tego wreszcie katastrofa powstania styczniowego i pozytywizm. Ale zakres haseł pozytywistycznych nie przekraczał interesów jednej, usposobionej również zachowawczo warstwy, która kurczowo chwytała się wrębów życiowego realizmu, wyrzekając się ideałów, sięgających poza jej własny stan posiadania. Potępiając jednak świętości dawne, pozytywizm torował, przez wzrost przemysłu, drogę dla wzrastającej, nowej warstwy społecznej: proletarjatu, warstwy, której idealizm żywił się produktami rozkładu mieszczańskiego egoizmu i jego klasowej etyki humanitarnej. Stąd prosta droga dla wielu pozytywistycznych uczonych i teoretyków liberalizmu i do socjalizmu. Z chwilą bowiem, gdy praca organiczna, jako hasło społeczno-

narodowe została teoretycznie w swej mieszczańskiej treści przezwyciężona przez ideologję proletarjatu, teraźniejszość pozytywistów, realne fakty i rzeczywistość stała się tylko punktem wyjścia dla ideałów przyszłości, humanitarny liberalizm naiwnym, staropanieńskim balsamem, pozytywny zaś pogląd na świat filozofją zachowawczą mieszczaństwa i maską ochronną kapitalizmu. Pozytywizm przezwyciężał się sam w swoich rezultatach, a schyłek jego stanowi równocześnie odrodzenie się społecznego*) i filozoficznego idealizmu. Ożywienie literatury i poezji stało się możliwe dopiero wówczas, gdy pęknął owoc mieszczańskiego na świat poglądu.

Z jednego zrębu mieszczańskiej Polski powstały dwa zasadnicze kierunki literackie, złączone wspólną walką z pozytywizmem, dalekie jednak w konsekwencjach tej walki. Z jednej strony zasadą była wspólna z pozytywizmem tradycja dydaktyzmu społeczno-narodowego, z drugiej zaś prawa indywidualne artysty. Reakcja antypozytywistyczna wydała w literaturze równocześnie idealizm społeczny i krańcowy indywidualizm artystyczny. Granica ta posiada przeciwieństwa

*) Idealizm społeczny jednak żył w dalszym ciągu wątkiem haseł pozytywistycznych w swej krytyce ustroju istniejącego i w pozornie naukowych przesłankach ideologji, wspartej na zasadach materjalizmu dziejowego Marksa.

jaskrawe tylko w teorji; w rzeczywistości, (jak Wacław Berent), narodziła się z antagonizmu społecznego i z krytyki zmodernizowanego przez socjalizm pozytywizmu („Fachowiec“). Najjaskrawiej jednak zaznaczyło się to chyba w „Siłaczce“ i „Ludziach bezdomnych“ Żeromskiego, gdzie triumfował jeszcze humanitaryzm i połowiczność sentymentów społecznych pozytywizmu.

Okres tak zwanego modernizmu rozbił jednolity front literatury polskiej, wywołał sprzeczności, które znalazły swój wyraz w czasopismach takich jak „Głos“ — „Życie“ — „Chimera“ — „Ateneum“. Pominąwszy „Ateneum”, jako przejaw niezdecydowanej postawy krytycznej, linję walki zamykały „Głos“ i „Chimera“, których starcie wydało płodną rewizję dotyczasowych poglądów na sztukę i zagadnienia twórczości. W walce o sztukę społeczną i „czystą” rozwinęły się problemy żywotne do dziś, wprowadzające literaturę polską na płaszczyznę ogólno-ludzką. Przed modernizmem bowiem kwestja literatury, jako sztuki nie istniała w Polsce. Utylitaryzm artystyczny przemawiał dobitniej do znużonych umysłów polskich, zastępując, przy ogólnem zacofaniu kulturalnem, prawie wszystkie dziedziny pracy umysłowej, naukę, publicystykę i filozofję. Krytyka dotychczasowa, nie mówiąc o pseudoklasycznej, romantyczna a tembardziej pozytywistyczna kultywowała sprawdziany pragmatystyczne na całej linji (Mickiewicz, Mochnacki, Goszczyński, Grabowski, Spasowicz, Chmielowski). Krytycy zaś estetyzujący znikali z widnokręgów literatury, zamierali z braku pożywki intelektualnej, gdyż sprawdziany wyłącznie estetyczne miały w rozwoju naszej literatury znaczenie podrzędne, stanowiły raczej o minimum wymagań prozodji czy poetyki, ustępując miejsca kryterjom ideowym, stosowanym pod ciasnym kątem treści. Stąd rzecz prosta przewaga utworów nieopanowanych artystycznie, przemijających, zanik wymagań kompozycyjnych i powierzchowna miara prawdopodobieństwa, odczucia lub zdrowego sensu. To też niewątpliwą zasługą „Chimery” było uderzenie w ten tradycyjny kanon służebnictwa i wywołanie fermentu dyskusji, zwłaszcza, że ostoją hasła użyteczności stała się w części i młoda generacja pisarzy (Daniłowski, Sieroszewski).

Nowe, alarmujące inteligencję polską nawoływania estetów do walki z utylitaryzmem społecznym w sztuce były w stosunkach ówczesnych rewelacją, która musiała przebyć długotrwałą kampanję ze stuletnimi przesądami racjonalizmu, zanim część swych prawd wszczepiła w zdyszany polityczną walką organizm narodu.

Obydwa jednak prądy cechowała wola przyszłości, a przedewszystkiem bojowość, która posiadała charakter nietylko klasowego, ale bardziej jeszcze osobniczego buntu przeciw rzeczywistości.

Naczelnem hasłem schyłku XIX stulecia staje się sprawa stosunku jednostki do świata, przejawiająca się w filozoficznej interpretacji, jako zdobywanie „światopoglądu” czyli postawy myślowej wobec rzeczy i faktów, w ujęciu zaś społecznem, jako walka o zasadę sprawiedliwości socjalnej, w literackiem, jako reakcja przeciw zaduchowi mieszczańskiej kultury, naturalizmowi i pozytywistycznej tendencji, przyczem nawet ujemne cechy, słabość lub wykolejenie życiowe, nabierały charakteru protestu i wyjątkowego znaczenia*).

Skutkiem idealizmu filozoficznego w Europie był z jednej strony, skeptycyzm, pesymizm i abnegacja życiowa tak zwanych dekadentów (Amiel), z drugiej zaś krańcowo indywidualistyczny pogląd na świat, apoteza woli, Nietzschego, (której twórcą był właściwie Max Stirner). Owocem zaś społecznych dążności klasy robotniczej był idealizm, wsparty na zasadach materjalistycznych teorji ekonomicznej Marksa i na doktrynie socjologiczno-przyrodniczego ewolucjonizmu. Literatura wchłonęła całą powierzchnią swą te sprzeczności wieku, przyczem główne znaczenie miały tu wpływy obce.

Od czasów bodaj romantyzmu literatura polska nie ulegała tak silnemu naciskowi wpływów europejskich jak w okresie modernizmu. Decydującym zwłaszcza był tu impresjonizm niemiecki i symbolizm francuski, importowany z jednej strony przez Przybyszewskiego (w Życiu), z drugiej przez Z. Przesmyckiego-Miriama (w „Chimerze”). Resztki zaś naturalizmu i pozytywistycznej tendencji skojarzyły się jużto w postępowo-społecznej zasadzie pisarzy, obarczonych tradycją użytkowości, których talent wahał się między modernizmem estetyzującym a potrzebą chwili (Żeromski-Daniłowski), jużto w refleksach narodowo-szla-

*) O stosunku współczesnych do tego rodzaju typów świadczy artykuł W. Nałkowskiego 1895 r. p. t. „Forpoczty ewolucji psychicznej i Troglodyci”. Cytuję ustęp charakterystyczny: „W życiu i literaturze naszych czasów pojawiają się coraz częściej typy o przewadze życia wewnętrznego nad zewnętrznem, duchowego nad cielesnem, ludzkiego nad zwierzęcem, refleksyjnego nad czynnem. Typy z organizacją duchową niezmiernie wrażliwą i subtelną. Typy nie mogące wyżyć w atmosferze pospolitości, a tembardziej podłości. Typy o wielkiej nieproporcjonalności pragnień do możności, a nawet możliwości ich urzeczywistnienia; typy więc szarpane bezdennem niezadowoleniem wewnętrznem. Typy, dostarczające największej ilości nowych idei, ale zarazem największej ilości obłąkanych i samobójców. Typy zajmujące wogóle w społeczeństwie stanowiska podrzędne i grające podrzędną rolę w *zewnętrznem* życiu ludzkości; w przeciwieństwie do wysoko rozwiniętej indywidualności psychicznej. (?) Typy, które ze stanowiska fizjologicznego możnaby nazwać *nerwowemi* (nerwowcami, mózgowcami), ze stanowiska psychologiczno-ewolucyjnego zaś ewolucyjnemi („forpocztami ewolucji psychicznej“). — Jednostka i ogół. Kraków 1904. str. 35.

checkiej tendencji Sienkiewicza i Weyssenhoffa. Naogół jednak w Europie literatura modernistyczna miała we wszystkich swych odmianach cechę zasadniczą wspólną: liryzm pełen wewnętrznych sprzeczności i nierozwikłanych, dziś zrozumiałych, ale niemniej przeto chorobliwych urojeń intelektualnych, zboczeń uczuciowych i snobistycznych kaprysów. W Polsce objawy te osiągnęły stopień wysoki przez spotęgowaną względami narodowymi prostrację duchową i bliski wpływ nihilizmu*) rosyjskiego (Dostojewski), gdzieindziej zaś były drogą do solipsyzmu i metafizyki poetyckiej (Niemcy — Dehmel, Francja — parnasiści i symboliści Baudelaire, Ville de Isle Adam, Verlaine, Meterlinck i t. d., Skandynawja: Herman Bang, Strindberg, Ola Hanson, Ibsen). Utrzymywana na powierzchni siłą społecznej funkcji jednostka traci dogmat i poczucie racji swego bytu, przestaje być typem, nie wyraża i nie symbolizuje już sobą ogółu, przeciwstawia mu się natomiast całą płaszczyzną swego istnienia. Stąd tragedja niemocy, załamanie się duszy w starciu z realnymi faktami, z panującem środowiskiem mieszczańskiem, indywidualizacja czynu społecznego (Dr. Judym Żeromskiego), tak podobna do problemów narodo-

* Określenia „nihilizm" używam tutaj w znaczeniu ogólnem, charakteryzującem pierwiastki pesymistyczne i negatywne duszy rosyjskiej.

wych romantyzmu (Dziady III — Kordjan). Jednostka w literaturze modernistycznej walczy przeważnie negacją, poszukując niezdecydowanie wyjścia ideologicznego jużto w prądach socjalnych, jużto w dialektyce nietzscheańskiej lub filozoficznym skeptycyźmie. Właściwie jednak czuje swe osamotnienie, neurasteniczny pęd bezwładu do katastrofy intelektualnej, gdyż oderwawszy się od pozytywnych wartości ulega hipnozie marzeń i straszaków metafizycznych. Powszednią niemal postacią powieściową stał się inteligent, bankrut życiowy o nadwyrężonych walką z otoczeniem nerwach i hipertroficznej wrażliwości, często obłąkany erotoman, alkoholik lub abnegat rewolucyjny. W przejściu bowiem od pozytywizmu do modernizmu literatura polska nietylko zmieniła punkt społecznego poglądu (gromada-jednostka), ale odwróciła twórczy swój stosunek do życia. Gdy dawniej ideałem bohatera powieściowego był człowiek, harmonizujący z środowiskiem, przeciętny, apoteozujący swoją przeciętność aż do typowości, przeżywający tragedje nie w imię walki świadomej, ale skutkiem niemożności przystosowania się, mimo woli (Wokulski), w powieści modernistycznej nieodzownym czynnikiem akcji stał się tragizm bohatera, świadomie przeciwstawiającego się otoczeniu. Ideologiczną treść romansu dawnego wyczerpywała harmonja jednostki z etyką, hasłami i imperatywami przeciętnego środowiska,

a zakres jej widnokręgów dramatycznych nie wybiegał poza bierny tragizm nieprzystosowanych do istniejącego trybu jednostek. W powieści modernistycznej natomiast, pod wpływem z jednej strony rewolucyjnej ideologji robotniczej, z drugiej zaś reakcji idealistycznej na światopogląd, etykę i sztukę mieszczańską, powstał *tragizm walki*, wynikający z przeciwstawienia się środowisku, co znalazło swój najjaskrawszy przejaw w ibsenowskich kreacjach, a u nas w powieściach Przybyszewskiego (Falk) i Berenta (Müller). Wyrazicielem tej zmiany była jednostka, przerastająca kulturalnie poziom mieszczański (artysta, działacz społeczny, inteligent zawodowy), bohater równy w energetycznem wobec teraźniejszości napięciu conajmniej romantycznym Konradom i Kordjanom. Krewny to bohaterów Hansa Jaegera, Augusta Strindberga i Hermana Banga, człowiek o złamanym kręgosłupie, przedstawiany często z pasją psychopatologiczną przez Przybyszewskiego, Tetmajera, Berenta i Żeromskiego. Najwyższe stosunkowo pod względem artystycznym ujęcie zyskała dusza dekadenckiego bezdogmatowca w „Próchnie" Berenta, rodząc przez pozorny dogmat „Sztuki" całe falangi snobów artystycznych, i dramatyzujących manjaków. Hasłem powszechnem stała się tragedja i dramat urojony, psychiczny, bez wątku realnego, zamknięty w sferze jednej duszy, liryzm nieuchwytny w interpretacji

słownej, zgoła dowolny, bez kontroli, rozlewny w przesadzie słowa i gestu. Lecz nawet tam, gdzie istniał dogmat, wyraźna podstawa i twardy grunt ideologji społecznej, nie oparli się powieściopisarze atmosferze ogólnej. W żyłach bohaterów Żeromskiego tkwi i rozrasta się nihilizm Przybyszewskiego, gdyż reakcja, liryczna, poezja „szarpiącej się duszy" dotknęła pisarzy ideowych narówni z indywidualistami. Motyw dramatyczny, ważny dla konstrukcji powieściowej rozpływa się w analizie opisowej, która ze względu na swe cechy czysto literackie jest jakby lirycznym opisem, zastosowaniem metody naturalistycznej do psychologji literackiej. Opowiadanie zatraca wątek, lecz powieść nareszcie zdobywa prawo do poezji, unicestwia przesąd o wyższości mowy wiązanej nad prozą. Jest to równocześnie otwarciem perspektyw rozwojowych dla romansu obyczajowego, współczesnego, zwolnieniem go od obowiązku plotkarstwa, od przeciętności motywów i poziomych, codziennych zagadnień. Powieść współczesna pogłębia swe tematy o całą skalę problemów filozoficznych i etycznych, a przezwyciężając przesąd objektywności pragnie stać się epopeją duszy ludzkiej. Zdobywa również pierwszorzędny dla konstrukcji walor, w postaci tragicznego zawiązku. Wpływa to również na budowę romansu historycznego, którego nowoczesnym wyrazem były „Popioły" Żeromskiego, dzieło prze-

łomowe, interpretujące motyw historyczny metodą nowoczesną, subjektywną. Przeszłość stała się tu przedmiotem poezji i analizy psychologicznej narówni z teraźniejszością, czyli zanikły granice kanonów między romansem społecznym a historycznym, przez co powieść historyczna straciła swą wartość opisowej relacji o przeszłości, nabrała zaś cech twórczej interpretacji poetyckiej tej przeszłości, według miary człowieka nowoczesnego, czyli zdobyła również prawo do poezji. Naogół jednak motywy historyczne znalazły swoje ujście głównie w badaniach historyczno-obyczajowych, w studjach i essay'ach, którym wytworną artystyczną formę nadał Kazimierz Chłędowski i Władysław Łoziński. Modernizm bowiem wyładował całą swą twórczą energję na zagadnienia spółczesne i projekcje ideowe, nie sprzyjające ani badaniom historycznym, ani kultowi tradycji. Stąd zacięta walka krańcowych modernistów z Sienkiewiczem, przeniesiona później nawet na grunt narodowo-społeczny, w imię nowej sztuki i postępu.

2

Zwrot powieści polskiej do modernizmu zaznaczył się przedewszystkiem zerwaniem z dotychczasowymi szablonami naturalistycznej fabuły i przeniesieniem akcji ze *sfery zmysłowej w umysłową*. Wywołane tem zróżnicowanie postaci wykluczyło wszelkie uogólnienia typowe i przekroje. Bohater

był wyrazem przeżyć autora, rezultatem koncepcji bardziej lirycznej, osobistej, niż epickiej. Zanika przeto, z nielicznymi, podrzędnymi wyjątkami, tradycyjny kanon beletrystyki, naczelny warunek w szablonowej formule romansu: epickość. Wynik to równouprawnienia prozy z poezją, zmodernizowania jej w duchu kultury europejskiej. Wprowadzienie liryzmu do motywów twórczych pogłębiło też znacznie i rozszerzyło treść pojęcia „epiki", które poza homerycką objektywnością objęło utajoną osobowość autora pod postacią nastroju i wrażenia, w tak zwanym *impresjoniźmie* literackim. Liryzm nastrojowy, giętki podatny do nadużyć, szerzący nieraz wprost epidemję kabotyństwa, przeniknął wszystkie kierunki literackie modernizmu, a przez swą ekspresyjność zyskał łatwo przewagę nad opowiadaniem i opisem, spychając je do akcesorjów podrzędnych. W związku z tem *maleje ciągłość dramatyczna zdarzeń, rośnie pogarda dla wątka przyczynowego akcji powieściowej*, słowem *ujawnia się zniecierpliwienie w stosunku do faktów i rzeczy zmysłowych*, nawet w tematach historycznych („Popioły"). *Punkt ciężkości fabuły przenosi się na związki psychiczne*. Dawną *przyczynowość naturalistyczną, realną, wypiera motyw psychologiczny, dla którego fakty są tylko symbolami* (Przybyszewski). Krańcowa zaś indywidualizacja tematów psychologicznych, wysnutych z introspekcji i samoobserwacji twórców, obniża zaintereso-

wanie sprawami życia zewnętrznego, skupia większą uwagę na kunszcie literackim i problemach jednostkowych. Skutkiem tego przyczynowy tok zdarzeń uległ rozbiciu na fragmenty, których osnowę stanowiły *perypetje duchowe autora, a nie konkrety* („Ludzie bezdomni"). Przyroda i środowisko społeczne uległy tu prześwietleniu impresjonistycznemu, opis zaś był rezultatem nie obserwacji drobiazgowej, ale doraźnego wrażenia, fragmentów przeżycia.

Szeregowanie zdarzeń na ruchomej podstawie przeżyć duchowych wydało z jednej strony klasyczne dzieło modernistycznej beletrystyki, Berenta „Próchno", z drugiej zaś krytyczną wiwisekcję tej podstawy „Pałubę" Irzykowskiego. W pierwszem uwydatnił się z całą jaskrawością zanik poczucia konkretnej rzeczywistości, materjału realnego na rzecz impresji lirycznej, przy dość swobodnem i dowolnem traktowaniu fabuły. W drugiej zaś przejawiła się krańcowa skłonność do psychologizowania metodą racjonalistyczną, która, usuwając konkrety na plan ostatni i zmiejszając ich walor do ostateczności, przy zupełnym braku impresji uczuciowej i faktury, stała się raczej traktatem niż powieścią. Bliżej stała „Pałuba" pracowni i laboratorjum doświadczalnego niż poezji, ponieważ założeniem jej była, złośliwa poniekąd, dążność do odebrania sztuce racji bytu: złudzenia i fikcyjności.

Oderwanie od rzeczywistości zmysłowej, odbiło się przedewszystkiem na konstrukcyjnej wartości utworów, redukując wymagania budowy i kompozycji estetycznej. Zasada przyczynowości, przeniesiona na nieuchwytny teren skojarzeń psychicznych, usuwała wszelką możliwość kontroli w wyobraźni przeciętnego czytelnika, nie mówiąc o zdezorjentowanej wśród haseł kongenjalności i impresji krytyce. W miejsce *estetyki* rodzi się tedy *estetyzm*, w *miejsce kompozycji przymus twórczy* *). Zadanie krytyka, pozbawionego sprawdzianów stałych zwęziło się więc do „odczuwania", „wczuwania się", „przeżywania", „odgadywania", słowem do wtórnej impresji lirycznej, na tle literackiego przeżycia. Powstały stąd setki tomów krytycznej literatury, bez znaczenia dla przyszłości, ważne jako świadectwo hipnozy wielkich słów i patosu, narodził się przesąd o dorastaniu krytyki do twórcy i rozlewne gadulstwo, które zabagniło problemy literackie beztreściową frazeologją (dość wymienić studja literackie Konopnickiej, Feldmana, a nawet Brzozowskiego z pierwszego okresu).

*) Rola natchnienia żywiołowego w tej epoce przerasta nawet wiarę romantyków w nadprzyrodzone źródła twórczości poetyckiej. W dzisiejszych czasach odpowiadałby tym poglądom kierunek tzw. surrealistyczny, którego reprezentantem we Francji jest André Breton i szereg młodych literatów.

Ów niwelujący przerost estetyzmu, tak bezwzględny w stosunku do kanonów naturalistycznych i klasycznych, zaznaczył się nietylko w romansie ale i w poezji, którą doprowadził do rozluźnienia zwięzłości wyrazu, czego dowodem są młodzieńcze, pełne patosu, gołosłowne hymny Jana Kasprowicza *). Barokowy język i patetyczna stylizacja modernistycznej prozy i poezji zredukowały zagadnienie formy do werbalizmu, do kultu słowa, języka, w którego gąszczu ginęły nastroje i procesy duchowe bohaterów. Dowolność frazeologji zagłuszała kompozycję, przygodne skojarzenia zaś propozycję artystyczną, a literatura stała się źródłem *gwary*, *żargonu poetyckiego*, który przetwarzał, przykrawywał i zmieniał wyrazy bez żadnego sprawdzianu. Przewaga kultu mowy i jej rozrzutność nad walorami konstrukcji literackiej (Przybyszewski - Żeromski) była jednym z najcięższych grzechów „Młodej Polski", gdyż zachwaściła i zahipnotyzowała najmłodszą literaturę swą konwencjonalną pogardą dla miary artystycznej. Niezaprzeczona żywiołowość talentów nie mogła tu wyrównać braku świadomego wysiłku i nieodzownych w powieści koncepcyj intelektualnych, braku, który wynikał z przesądów romantycznych o nadzmysłowem źródle natchnienia. Intelektualny

*) Mówiąc o zwięzłości, mam na myśli niezbędną w poezji ekonomję materjału, która daje monumentalność formy.

sprawdzian, zbyteczny nieraz w fragmentach lirycznych, impresyjnych szkicach, jest nieunikniony w powieści, gdzie istotną, zasadniczą wartość stanowi budowa i układ. Powieść opiera się na stosunkach, na fikcyjnych związkach, zorganizowanych przez wyobraźnię w koncentryczny splot zdarzeń, jest *systemem* o własnym, zamkniętym obiegu krwionośnym i tylko jako taka ma rację bytu; obejmując szereg epizodów, nawet psychicznych, musi dbać o ich zestawienie artystyczne wokół określonej osnowy, a naiwnym dziś wydaje się pogląd, że talent może się ostać w literaturze tylko dzięki rozmachowi języka i zdolności do tworzenia fragmentarycznych zlepków. Czyha tu na pisarza pułapka, która z zestawienia drobnych arcydzieł nieraz tworzy całość niezdarną, mdłą, nudną, konglomerat, nie wytrzymujący próby kwasów krytycznych, ponieważ zaniedbanie równowagi estetycznej może wydać interesujący nawet przejaw talentu, nigdy jednak dobrą powieść.

Stawiając pojęcie sztuki poza granicami kryterjów intelektualnych, modernizm nadwyrężył wprawdzie zasady estetyki naturalistycznej, ale przez krańcowość swoją nadał sprawom twórczym charakter magiczny, podniósł je do misterjum, tem samem zaś spętał myśl krytyczną i uczynił z niej modlitwę lub przekleństwo. Pospolity w czasach „Młodej Polski" kabotynizm literacki, „przyby-

szewszczyzna," była poprostu skutkiem kryzysu estetyki, upajania się akcydensami sztuki literackiej, nastrojem i dźwiękiem słowa. Sycenie zaś ogółu nadętą gwarą i wodnistemi majakami wyobraźni (Tadeusz Miciński) wywołało niestrawność w stosunku do tęgiej pożywki intelektualnej (bodaj „Ozimina" Berenta), histerję społecznikowską lub erotyczną. Znaczenie i ciężar słowa obce było czasem nawet wybitnym pisarzom, jak Żeromski, Staff, Kasprowicz i dziś już bez szkody możnaby dzieła ich otrzepać z nalotu bombastycznej frazeologji, sprowadzić ją do poziomu teatralnych rekwizytów. To też barokowy język „Młodej Polski" przypomina w perspektywie czasu okres upadku literatury z końca XVII w. i każe wątpić o trwałości niejednego olbrzyma.

Modernizm rozbił formuły estetyczne dawne, wprowadzając na ich miejsce sprawdzian indywidualny („Chimera", „Życie"), nie sformułował jednak własnej estetyki, która utrwaliłaby jego dorobek na płaszczyźnie kultury porozbiorowej. Jedynie Ignacy Matuszewski czynił wysiłki związania go z tradycją, próby zresztą mało owocne. Z jednej bowiem strony wyprodukował on kryterja-komunały w postaci ogólników, jak „człowiek", „talent" i t. p. nie przewietrzywszy dostatecznie ich treści w duchu filozofji krytycznej (czego tak pragnął i co robił Irzykowski), z drugiej zaś wzburzył i tak

spienioną w walce z mieszczaństwem namiętność lirycznego patosu (studjum o Słowackim*).

3

Rozkładowe pierwiastki modernizmu wtargnęły nawet do dziedzin obcych literaturze, jak malarstwo, rzeźba i muzyka. Supremacja tematu lirycznego tak zwany impresjonizm, którego spoistość wynikała raczej z przypadkowych skojarzeń, niż z czynnej uwagi autora, a więc *literatura* nie poezja, doprowadziła do zakłamań nastrojowych, do szarżowanego idealizmu i abstrakcyjnej symboliki słów. Oderwane, nie *filozoficzne, ale filozofujące* pojmowanie tematu, ze stanowiska harmonji przedustawnej i natchnienia, wyprowadziło postulaty estetyczne na manowce kazuistyki, sztucznego natężenia myśli i bezprzedmiotowych uczuć pod hasłem „Absolutu", „Nagiej duszy", „czystego odczucia", „Chuci", „czystej Sztuki," „Miłości" — słowem wydało stek absurdalnych złudzeń, rezultat przystosowania metafizycznej heurystyki do życia i literatury, sztukę pozorów głębi kosmicznej, ekstazy religjanckiej wobec bezwzględników pojęciowych. Niewątpliwy to skutek neoidealistycznej filozofji. Refleksja nabierała cech metafizycznych, a uczucie poszukiwało swego bezwzględnego wyrazu przez spotęgowanie sztuczne i psychozę

---

*) „Słowacki a młoda sztuka".

literacką. Horyzont intelektualny powieści załamał się tu pod naporem bezprzedmiotowych uogólnień i symboliki oderwanej (tak zwane poezje prozą, n. p. Komornickiej w „Chimerze” i Przybyszewskiego w „Życiu”) i na psychologicznej impresji, której kontrola uchodziła za nieprzyzwoitość. Nie wypełniał powstającej przez to próżni w estetyce zlew przypadkowych skojarzeń figuralnych, stylistycznych zalet, dalekie przenośnie, porównania i ekspresyjna wynalazczość językowa (Żeromski).

Przyczyną krańcowości modernizmu był wybuch hamowanej przez naturalizm i pozytywizm poezji, reakcja psychiczna pokolenia nowego na materjalistyczne pojmowanie zadań sztuki. *Rzeczy* zostały tedy zastąpione przez *pojęcia* i wyobrażenia idealne, *stosunki realne* przez *urojone związki psychiczne;* lecz nie w tem tkwiły nieporozumienia, ale w chorobliwej przesadzie opisu, sprzecznej z jakąkolwiek psychologją, w superlatywnej fikcyjności i napięciu przeżyć, których siła powinna była zabijać, n. p. w opisie pocałunków, strachu i t. p. nie jednego, lecz kilkudziesięciu bohaterów, jak prąd o niezwykłem napięciu, „Przeżycia” Falka z „Homo sapiens” Przybyszewskiego, Borowskiego i Müllera z „Próchna” lub nawet Dr. Judyma z „Ludzi bezdomnych”, ich „bezkresna” rozpacz lub „bezgraniczna otchłań miłości” wystarczyłyby na długie życie człowiekowi nowoczesnemu, gdyby leżały

w polu jego świadomości*). Nastrój i uczucie stały się tu wprost natrętami, zatapiając życie w gehennie męczarni nie do wytrzymania, co uniemożliwiało normalny rozwój powieści psychologicznej, której przejawem dodatnim była tylko „Śmierć” Dąbrowskiego — a w krańcowo rozumowej koncepcji, głęboko ironiczna, pozbawiona przeto szczerości „Pałuba” Irzykowskiego.

Ta przesada daleka od klasycznego patosu, wynikająca w przeciwieństwie do pozytywizmu z lekceważenia rzeczywistości i niedostatecznej powagi wobec faktów, z negacji konkretów na korzyść pozbawionego żywotnej treści symbolu, wydała płód niedonoszony i miękkokostny, tak pod względem artystycznym jak ideowym. Dlatego modernizm nawet w swych odchyleniach społecznie tendencyjnych nie posiadał zdrowej, zapładniającej energji i sugestywnej mocy, naodwrót zarażał atmosferę pesymizmem, cierpiętnictwem i sentymentalizmem, co zaogniało tylko rany dawne, zadawało świeże i obezwładniało. Anor-

---

*) „Problemat rang, to jest różnej wartości zjawisk jest tu jeszcze nieobecny... stąd pochodzi fałszywa konstrukcja charakterów Żeromskiego,“ pisał o tem Irzykowski. „Czyn i słowo“ str. 344.

„Wogóle zaś o psychologji, jaką posługuje się ta szkoła, powiedzieć można, że jest to psychologja bierna, opisowa, szukająca równoważników, nie zaś walcząca, szukająca wyjaśnień i odkryć“. Ibid. str. 347.

malne warunki i gorączka życia politycznego zbyt była silna, by zjawisko to nie mogło znaleść naturalnego usprawiedliwienia, niemniej jednak stało się ono synonimem bezwładu i prostracji duchowej pokolenia, gdyż nie wytrzymywało nawet sprawdzianów społecznych. Sprzeczność założeń z rezultatem była głównem nieporozumieniem odłamu społecznego „Młodej Polski". Tendencja bowiem posiada jeszcze o tyle wartość o ile przynosi realny, praktyczny pożytek, czyli urabia świadomość czytelnika, nastawia ją w pewnym kierunku, wpaja pewne poglądy, słowem o ile tworzy opińję. W przeciwnym razie jest sprzecznością samą w sobie bez miary etycznej lub ideału. Dydaktyzm n. p. pornograficzny czy też jakakolwiek niemoralna tendencja może być nazwana szkodnictwem, lecz nie odpowiada mierze ogólnie przyjętej i konwencjonalnej. Rozumieli to racjonaliści, pozytywiści, a nawet romantycy i dlatego dydaktyzm ich, nawet przy niskim poziomie artystycznym, przynosił jakitaki pożytek. Tymczasem „modernizm" kultywował tendencję negatywną, oświetlając rzeczywistość ujemnie, dawał przekroje stosunków i charakterów w pesymistycznej interpretacji, wyciągał wnioski płaczliwe i chwiejne, zamaskowane liryzmem rewolucyjnym lub spróchniałą tężyzną szlachecką (J. Weyssenhoff). Kogóż bowiem zdołali przekonać o potrzebie ofiary społecznej, ludzie nawskroś

słabi, neurastenicy, których poświęcenie płynęło raczej z sentymentu niż z energji czynnej, do których cała filozofja humanitarna przylegała jak źle dopasowany garnitur. Oni to raczej wymagali opieki i podpory, im się należała pomoc i współczucie*). Wyjątek stanowią bohaterowie Żeromskiego, których fatalistyczna tragedja i walka z niedołęstwem i ciemnotą środowiska miała za podstawę wysokie poczucie etyczne, moralność nieomal nadludzką oraz zrozumienie obowiązku społecznego (Dr. Piotr, Judym, Siłaczka). Jest tu pesymizm w stosunku do ogółu, lecz bezwzględny optymizm wobec wybranych jednostek, zaufanie do ich prężności etycznej.

Powieść ideowa i tendencyjna w czasach modernizmu operowała przeważnie negacją, co doprowadziło do najfatalniejszych nieporozumień w społecznem jej zastosowaniu. Negacja, nie satyra, jako punkt wyjścia dla tendencji powierza całkowitą rolę odkrywcy prawdy czytelnikowi, zdaje sąd o rzeczywistości jego wyobraźni i inteligencji. Czytelnik zaś może przejść do porządku nad ideą autora, albo może wyciągnąć wnioski błędne, sprzeczne z jego intencją. To też pozytywna tendecja lub satyra posiada tę wyższość

***) Możnaby chwilę dzisiejszą uważać za sprawdzian ewoluoyjnego pożytku dekadenckiego typu, o którego prawa walczył W. Nałkowski: Patrz str. 78 niniejszej książki.**

nad negacją, że stawiając określone wymagania artystyczne pisarzowi, nastawia uwagę czytelnika w zdecydowanym kierunku, przez co rezultat nie może się kłócić z założeniem. Cel stwarza tutaj kryterjum. Powieść tendencyjną należałoby tedy mierzyć skalą tendencji, tak samo jak społeczną miarą wartości i znaczenia społecznego. Naogół jednak tendencja mało daje warunków stworzenia dzieła sztuki. Nawet pozytywna tendencyjność musi podporządkować się zasadom estetyki literackiej. Wykroczenie przeciw kanonom konstrukcji rujnuje bowiem logiczną kompozycję, czego dowodem niektóre powieści Sienkiewicza i Weyssenhoffa („Rodzina Połanieckich", „Żywot i myśli Zygmunta Podfilipskiego", „Gromada"), Jakkolwiek autorowie mogli znaleść mocne oparcie w określonej ideologji stanowej, postaci idealne załamały się tu w sprzecznościach epoki i wyglądały raczej na karykatury w ogólnej atmosferze postępu, przyczem powaga ich przeradzała się w oczach czytelnika na komizm. Bądź co bądź był tu szkielet konstrukcji, czego nie można powiedzieć o utworach Żeromskiego. Począwszy od „Ludzi bezdomnych" poprzez „Charitas" i „Urodę życia" aż do „Wiatru od morza" i „Przedwiośnia" linja kompozycji artystycznej wykoleja się na rzecz ideologji płynnej. Łatwizna szablonowa konstrukcji ideowej jest tu kręgosłupem, manekinem dla żywotnych wprawdzie,

lecz luźno powiązanych haseł, obrazów, i refleksyj, które zasłaniają kształt koncepcji pisarza, zasypują linję główną nadmiarem strzępów i dygresyj. Dlatego powieści Żeromskiego tak ubogie w fabułę wymykają się dziś już sprawdzianom krytycznym i bez tła, bez zrozumienia epoki przedwojennej i miary historycznej nie mogą być oceniane. Szczytowym punktem tej prostracji artystycznej jest „Przedwiośnie", szereg fragmentów, pozbawionych poza biograficznem następstwem jakiegokolwiek układu treści, pełnych natomiast społecznego rezonerstwa, którego ujściem mogłaby być raczej rozprawa społeczno-narodowa niż powieść. O wiele konsekwentniejsze, bardziej artystyczne, niestety bez genialnej swady Żeromskiego, są powieści Andrzeja Struga i Wacława Sieroszewskiego, pisarzy, którzy, nie uchylając się od tendencji, stwarzali bohaterów o jednolitej konsekwentnej linji psychicznej, ujętej w karby związanej wątkiem dramatycznym akcji.

Żeromski jest dziś już pisarzem, należącym do gromady, prawdziwym „uniwersalistą", który indywidualność swoją swoją roztopił w zagadnieniach opinji narodowej i zrzekł się własnej twórczej postawy na korzyść przeciętnych ideałów społecznych. Anatol France czy Dostojewski byli również reprezentantami ducha swych społeczeństw, ale indywidualność ich fermentowała

w środowisku, prześwietlając psychikę jego wielostronnie, posiadała swoistą filozofję, wskutek czego rzeczywistość mieniła się w duszy coraz inaczej. Bogaty w możności konstrukcyjne intelekt wykluczał tu jednowymiarowość, nudę oraz przygodność koncepcyj. U Żeromskiego natomiast jesteśmy świadkami przerostu sentymentu, luźnej uwagi nad świadomością artystyczną i intelektem, przyczem żywiołowość języka nie wyrównywa braków kompozycji, nie dodaje do rzeczywistości nowych walorów twórczych, ani jej idywidualnego ujęcia. Jest to cecha ogólniejsza, bo właściwa całemu odłamowi społecznych powieściopisarzy (Daniłowski), których rewolucjonizm przeszedł w stan chroniczny, nałogowy i wyczerpał się na granicy odrodzenia narodowego. Są oni dziś zabytkami opinji przeżytej, która w warunkach obecnych odpowiada zaledwie nowoczesnej przeciętności mieszczańskiej Polski, reprezentantami ideałów przezwyciężonych lub zasymilowanych. Punkt ciężkości ich pracy przesunął się po odrodzeniu politycznem narodu na płaszczyznę bytu powszechnego, nie stwarza przeciwieństw lecz równowagę, co ostatecznie pozbawia ich żywotności. Obok Sieroszewskiego, który uczynił z tej przemiany źródło agitacji („Bolszewicy“ dramat), Żeromski i Strug nie wyrastają ponad poziom opinji utartej, nie napotykają już sprzeciwu, nie wnoszą fermentów walki

i postępu. Cały wysiłek Żeromskiego utonął w haśle pracy organicznej i publicystyce po linji ustalonych drogowskazów. Świadectwo to rezygnacji ze zrozumienia twórczych przeznaczeń teraźniejszości. Pisarze „Młodej Polski“ nie zdołali bowiem wobec przemiany faktów dziejowych przezwyciężyć swej nałogowej tradycji dydaktycznej, a przez to utracili swój ciężar właściwy w walce o sztukę dnia jutrzejszego. Rzeczywistość wydarła im w chaosie wojennym przewodnictwo w narodzie, zepchnęła do pracy bez patosu, postawiła twarde żądanie wysiłku realnego bez aureoli męczeńskiej i purpury. Literatura powróciła do bezpretensjonalnych zadań swoich, a przez to odebrała im życie.

4

Wyjątkowe znaczenie dla historji kultury pisarskiej w Polsce posiadają z jednej strony powieści Stanisława Brzozowskiego, z drugiej zaś Władysława Reymonta i Wacława Sieroszewskiego. W gorączce lirycznej usuwano nieraz na plan drugi tych pisarzy, którzy objawili, mimo nacisku modernistycznej przesady, poczucie umiaru artystycznego lub odpowiedzialności intelektualnej. Jednym z nich, wychowanym w fanatycznem środowisku pragmatystów społecznych był najzagorzalszy obrońca interesów zbiorowości w sztuce, namiętny propagator utylitaryzmu wychowanek duchowy

Sorela, Brunetiere'a i Michajłowskiego, Stanisław Brzozowski. Powieści jego „Sam wśród ludzi", „Płomienie", oraz w fragmentach zachowana „Książka o starej kobiecie", są mimo tematu społecznego zjawiskiem w literaturze niezwykłem, gdyż nie przynoszą wbrew oczekiwaniom gotowych formuł socjologicznych ani określonej tendencji, stanowią wyraz poszukiwań autora na terenie duchowej ewolucji pokolenia wartości trwałych społecznie, rezultat przemyślenia własnej epoki. Nie o tendencję chodziło tu autorowi, ale o zrozumienie faktów i procesów myślowych, o ich sformułowanie poprzez akcję i zdarzenia powieściowe. To co u Żeromskiego było dydaktyzmem retorycznym, n. p. w „Przedwiośniu", u Brzozowskiego stawało się tematem i przedmiotem refleksji, szukał on w postaciach bohaterów siebie samego, eksperymentował na nich swą własną pracę umysłową. Narodowolcy z „Płomieni" i ich systemy myślowe nie narzucają, mimo całej poetyczności akcji, czytelnikowi żadnych poglądów określonych, lecz wywołują ferment intelektualny, rozgrzewają wirem refleksyj umysł nawet ideowego przeciwnika. To samo cechuje inne powieści Brzozowskiego; człowiek jest w nich tylko materjałem dla procesów mózgowych, środkiem dla ekspansji umysłowej autora, przeżywającego zagadnienia i problemy, nie zaś uczucia i wyobrażenia. Znakomita przewaga in-

telektu przenosi tutaj wątek ze świata faktów, na ruch duszy, ograniczając go przeważnie do skojarzeń myślowych. Jest to więc po dramatycznej i psychologicznej trzeci etap w rozwoju konstrukcji powieściowej, który możnaby nazwać *osnową intelektualną*. Możnaby i tu wyśledzić przerost intelektualizmu, ale brak wahań i jednolitości wątku myślowego, jego swoista dramatyczność czyni z powieści Brzozowskiego zdarzenie tak dalece oryginalne, że wszelki sprawdzian czasowy musiałby stępić na nich swoje ostrze. Dość na tem, że droga ta niedostępna jest do dziś jeszcze dla naszej belestryki, jeśli nie liczyć najnowszej bufonady Romana Jaworskiego „Wesela hrabiego Orgaza". Rodzaj ten jednak znalazł świetnych reprezentantów zagranicą w Anatolu France, Marcelu Prouscie*) i Romain Rollandzie, słabiej w młodym pisarzu rosyjskim Ilji Erenburgu**), u nas zapowiada się znów w świeżo wydanej książce A. Wata****).

Przeciwieństwem do intelektualizmu baletrystycznego natomiast, zdrowym ewolucyjnym członem rozwoju powieści, rzekłbym tradycyjnej, jest twórczość Sieroszewskiego i Reymonta. Pisarze

*) A la recherche du temps perdu.

**) „Jan Krzysztof", „Anetka i Sylvia".

***) „Juljo Jurenito" Warszawa „Ignis" 1924.

****) „Bezrobotny Lucyfer". 1927.

ci przebrnęli zalew nastrojowego liryzmu dzięki poczuciu rzeczywistości, nieosłabionemu przez hipertrofję uczucia i mózgu, zachowali naturalny rozpęd twórczy wobec tematu, przeżywając go nie w mgławicy nastrojowej, ani w jaskrawem prześwietleniu intelektualnem, ale w apercepcji zmysłowej, która nadała ich powieściom ton spokojny i równowagę epicką. Anegdota i liryzm czy refleksja kojarzą się tu równolegle, przyczem osnowa zawsze ma charakter dramatyczny („Chłopi"). Temat Sieroszewskiego czy Reymonta stanowi punkt wyjścia dla logicznie skonstruowanej fabuły, zachowując w wątku epizodów i opisów realistyczną nieraz świeżość pierwiastkowego wrażenia. Zdarzenia zaś i ludzie tworzą tu splot konieczności materjalnej i psychicznej (z wyjątkiem pozbawionej przyczynowości trylogji Sieroszewskiego o „Beniowskim"), a kompozycja nie ogranicza wyobraźni, hamując równocześnie przez ścisłe ramy opowiadania rozpęd dowolnych skojarzeń. Stąd szczególnie w powieściach Sieroszewskiego konsekwencja w następstwie epizodów, pewna absolutna ich ciągłość, wykluczająca z fantazji jakąkolwiek ich zmianę. W powieści psychologicznej awanturniczej jest Sieroszewski pokrewny Conradowi (Korzeniowskiemu), którego „Murzyn z załogi Narcyza" lub „Wygnaniec" bliski jest zesłańcom, bohaterom nowel i powieści Sieroszewskiego. Przyczyną tego jest niewątpliwie trzeźwość wyobraźni i twarde doświadczenie życiowe nieobce obydwu pisarzom, doświadczenie, które na czoło dramatu wysunęło *kwestje etyczne*, rozdźwięki wewnętrzne jednostek, wyrzuconych poza nawiasy normalnego bytowania do egzotycznych środowisk, gdzie miarą i warunkiem życia jest zasób siły moralnej, wypracowanej przez człowieka samodzielnie *).

Niema głębokich problemów w powieściach Reymonta, który z pisarzy okresu modernistycznego najbardziej zbliżył się do naturalizmu i jego opisowej metody („Komedjantka"), rozwijając nikłe zresztą psychologiczne motywy. Jest to jeden z pisarzy najbliższych rzeczywistości realnej i pozytywnych koncepcyj literackich, bez liryzmu i patosu z olbrzymią skalą epickiego rozmachu i zdolności obserwacji. Koncepcja dramatyczna „Chłopów", której rozwinięcie artystyczne możnaby chyba porównać do „Pana Tadeusza", daje świadectwo zwartej organizacji psychicznej autora, pozbawionej w dużym stopniu własnej filozofji życiowej, lecz za to reagującej żywiołowo na pobudki zmysłowe. Reymont bowiem tak samo jak Sienkiewicz, jest pisarzem zmysłów, a nawet tam, gdzie sięga w sferę zagadnień duchowych daje im anegdotyczny podkład ma-

*) **Krzywdzi Sieroszewskiego utarte zestawienie z Jack Londonem, pisarzem o skali etycznej Buszmena.**

terjalny („Wampir"). Ów realistyczny stosunek sprawił, iż na tle literatury modernistycznej twórczość Reymonta była zjawiskiem trzeźwej równowagi, ale zarazem ubóstwa intelektualnego. Odlani z jednej bryły bohaterowie jego są duszami o małym zakroju, pozbawionemi głębszych fermentów uczuciowych i myślowych, żyjącemi przeciętnością małomieszczańskich trosk i prowincjonalnych niepokojów („Marzyciel"). Walka ich z otoczeniem jest rezultatem rzadko etycznych załamań, częściej nudy i chorobliwych urojeń, co nieraz pozbawia wątek silniejszych nastrojowych momentów. („Fermenty", „Komedjantka"). Mimo to jednak sam walor dramatyczny czyli zorganizowana koncentrycznie fabuła czyni z dzieł Reymonta zjawisko najbardziej literackie i artystyczne dojrzałe na powierzchni naszej literatury z przedwojennego okresu. Razi nas już ich opisowość rozwlekła miejscami, ich drobiazgowa psychologja, ale pociąga równocześnie silny wątek dramatyczny i określone ramy konstrukcji. Lecz znamiona właściwe naturalizmowi oddalają także Reymonta od prądu sztuki współczesnej, zbliżają go raczej do tradycji literackiej, niż do nowoczesnych problematów artystycznych, które odbiegły od tematów powszednich. Organizujące się w duchu cywilizacji i kolektywizmu życie społeczeństw powojennych nie szuka w lieraturze interpretacji rzeczywistości życia codziennego, lecz emocyj jaskrawych, silnych sprzeczności, kontrastów i w tym celu urabia nowe koncepcje i świeże formy.

V

Zadanie literatury naszych czasów. Sprawy społeczne a sztuka. Problemy społeczne sztuki a problemy społeczne w sztuce. Sztuka a proletarjat. Klasowe stanowisko artysty. Socjalizm i doświadczenia artystów ostatniej doby. Tradycja literatury nowoczesnej i jej stosunek do modernizmu „Młodej Polski". Rozwój czy futuryzm? Wierszomanja dzisiejsza. Brak wyrazu dla ducha narodowego w literaturze obcej. Kryzys kultury narodowej. Kryzys literatury europejskiej. Import nowinek. Liczmany efektu i reklamy. Perspektywy rozwojowe romansu współczesnego. Juljusz Kaden. Resztki naturalizmu w twórczości naszych czasów. Degeneracja mowy literackiej. Purytanizm. A. Słonimski. Zagadnienia powieści fantastycznej. Wiersz a powieść. Snobizm kosmopolizujący a egzotyzm. Wpływ przekładów na literaturę powieściową po wojnie. Co to jest kultura? Stosunek pisarzy naszych do mas czytelniczych. Walka z kwietyzmem nowoczesnym.

1

Literatura nowoczesna ma poza sobą olbrzymi skok nad przepaścią. Przepaść ta nie da się przekroczyć bezkarnie, a każdy most stawiany nad nią musi prędzej czy później runąć, jako konstrukcja sztuczna, wsparta z jednej strony na

płaszczyźnie faktów przeżytych, z drugiej zawieszona w próżni możliwości. Ani romantyzm, ani pozytywizm, ani modernizm nie wypracował ideologji literackiej, wystarczającej narodowi wolnemu, w zakresie zaś estetycznym ograniczył tylko prężność indywidualnych twórców, podporządkował sztukę wymaganiom czasu i względom przemijającym. Skąd Polska nowoczesna ma przed sobą dziedziczny obowiązek trudu artystycznego, zadanie dopełnienia zaniedbanych przez epokę minioną luk w kulturze narodowej. Monoideizm społeczno-narodowy stał się już zbyt ciasną formułą dla pokolenia, które ma prawo oddychać wolnem powietrzem Europy i teren nieskrępowanych wysiłków; nowa sztuka powinna tedy zapowiadać raczej wielostronny panideizm, rzeczpospolitą paradoksów i sprzeczności, choćby za cenę barbarzyńskich odskoczni futurystycznych i bachanckiego tańca na ruinach niedowładu artystycznego przeszłości. Odbuduje ona przedewszystkiem kategorje estetyczne i intelektualne, niezależne od okoliczności wyjątkowych, specyficznych i naprowadzi umysły na drogę wyzwolonych z dydaktyzmu sprawdzianów krytycznych. Pamiętać jednak należy, iż zagadnienia estetyczne literatury nie wyczerpują się na takiej czy innej, naturalistycznej lub impresjonistycznej metodzie, że posiadają swe podstawy przyrodzone, zasady konstrukcji, których nie przezwycięży żaden

ad hoc spreparowany emetyk modernistyczny, futurystyczna trucizna na szczury, albo „nóż w brzuchu”.

Do tej pory mierzono czas metrem, a przestrzeń wagą. Skutkiem tego było pomieszanie kategoryj społecznych i politycznych z literackiemi, co przeszło w fatalnym nałogu na pokolenie wolne. I wbrew usiłowaniom wskrzeszenia dawnych błędów pod pozorami Sorelowskiego uniwersalizmu, naczelnem zadaniem krytyki nowoczesnej staje się nawrót do nieprzedawnionych problemów sztuki, zwłaszcza, że tendencyjne wyodrębnienie estetyki z zakresu funkcyj społecznych jaskrawo oświetla nieszczerość tak zwanego pragmatyzmu. Potrzeby bowiem estetyczne są tak samo zjawiskiem społecznem, jak potrzeby religijne, prawne i t. p., a nawet wydają się w historycznem ujęciu czemś wyższem, jako wtórny etap organizacji socjalnej. Genetyczna ich utylitarność nie przesądza problemu tendencji, gdyż użyteczność niekoniecznie musi mieć podłoże etyczne. Już Sorel, twórca uniwersalizmu, wskazał na głębokie znaczenie „czystej” sztuki, jako czynnika „uszlachetniającego pracę”, równego pod względem znaczenia z nauką, a tylko pospolita płytkość mogła do dziś pominąć zagadnienia sztuki poza moralnością mieszczańską, sztuki — powszechnego narzędzia kształcenia duszy, rozwijającego ludzkość we wszystkich dziedzinach pracy od orki aż do twórczej myśli uczo-

nego. Stanowisko artysty w związku z tem powinno zyskać nowe społeczne ujęcie narówni z innemi formami pracy kulturalnej. Idzie tu bowiem o wyznaczenie twórczości artystycznej równorzędnego stanowiska z innemi postaciami duchowego wysiłku, niezależnie od akcydensów treści. Słowem sztuka dzisiejsza walczy o swą socjologję, nie o swe socjologiczne traktowanie; ponieważ czem innem są *problemy społeczne w sztuce*, a czem innem *problemy społeczne sztuki.*

Socjologja sztuki zaś, to prawa jej rozwoju w społeczeństwie i normy, według których zaspokaja ona *potrzeby estetyczne* środowiska*), niezależnie od ekonomicznych i politycznych tendencyj gromady. Nie dążność przeto, ani służebnictwo decyduje o wartości nawet społecznej utworu, tylko i wyłącznie jego walory estetyczne, kompetentne. Artysta spełnia swój społeczny obowiązek przez stwarzanie walorów formy, czyli artystycznie celowe wyładowanie energji po linji sprawdzianów estetycznych. Wszystko inne może się mieścić w dziele poetyckiem, ale nie powinno wpływać na wartościowanie zasadnicze, chyba że stanowi bodziec twórczy, ferment psychiczny, stwarzający nową formę, nowy kształt artystycznego wyrazu. Wyobraźnia twórcza nie będzie tu

*) Mówiąc o potrzebach estetycznych nie mam na myśli „potrzeby piękna,“ lecz potrzebę wzruszeń wyobraźni i zmysłów, które daje sztuka we wszelkiej postaci.

zdolnością tworzenia fabuły, treści opisowej, ale kojarzeniem faktów i zdarzeń, mocą świadomego lub intuicyjnego wyczucia harmonji estetycznej. Stany duchowe nie dlatego mają wartość literacką, że zaciekawiają, gdyż to samo dać może reporterska notatka, lecz dlatego, że zestawienie ich daje pewien rezultat, wzruszenie estetyczne, harmonję lub kontrast i t. p.

Każda forma bytu w przyrodzie i społeczeństwie objawia dążność do zachowania swej gatunkowej odrębności i właściwego sobie kierunku rozwoju Instytucje społeczne dążą stale do emancypacji i mimo faktycznej zależności zachowują odrębny charakter i kręgosłup. Dość wymienić religję, która, odpowiadając potrzebom wiary, trwa przez wieki niezależnie od zmian w ustroju społecznym. od postępu filozofji czy też nauk przyrodniczych, ulegając tylko nieznacznym modyfikacjom okolicznościowym. Niema bowiem w psychice ludzkiej *podporządkowania* władz duchowych, rozumu uczuciom n. p., ale wzajemna wynikliwość, związek przyczynowy i *genetyczna* zależność. Podobnie też wyraz zewnętrzny procesów tych nosi ślady wspólnego źródła i oddziaływania, ale nie stwarza układu hierarchicznego, jakiejś monarchji kulturalnej czy republiki. Żaden uczony nowoczesny nie będzie twierdził, że dla organizmu ważniejszy jest mózg od mlecza pacierzowego lub systemu trawiennego czy serca; jest to stara baśń średnio-

wieczna prostaczków, przesąd rozumowania przez analogję. Sztuka tedy, jako wyraz potrzeb estetycznych człowieka, jako organ życia zbiorowego spełnia swe zadanie narówni z nauką, religją i cywilizacją techniczną i jedynie teleologiczny zabobon krytyki stosowanej, popularnej, usiłuje jej nadać stanowisko w hierarchji społecznej podrzędne, uzależnić jej byt od przygodnych faktów i dążności socjalnych. W związku z tem wymaga rozstrzygnięcia zagadnienie stosunku sztuki do ideologji współczesnego proletarjatu. Jest to problem przyszłego bytu sztuki, rzekłbym jej problem socjologiczny.

Sprawa wyzwolenia sztuki z pod wpływów mieszczaństwa posuwa się niewątpliwie równolegle z dążeniami rewolucyjnemi proletarjatu. Nie znaczy to jednak, że dwie te sprawy zlewają się na wspólnem podłożu klasowych interesów, gdyż artysta dzisiejszy jest coprawda wyrobnikiem mieszczaństwa, ale mimo wszystko zachowuje swą odrębną fizjonomję społeczną. Postulaty jego nie kończą się na wyzwoleniu jednej klasy na korzyść innej, dotyczą raczej niezależności sztuki samej przez skierowanie jej rozwoju przyszłego na tor prawidłowej funkcji społecznej. Stąd pozór wspólnoty w negatywnem stanowisku wobec istniejących stosunków. Lecz tylko w negatywnem, gdyż pozytywnie panuje tu krańcowa rozbieżność, ponieważ nie leży w interesie sztuki podporządko-

wanie się nowej, triumfującej warstwie i rezygnacja z swej instytucjonalnej autonomji. Dąży ona do otrząśnięcia się od wszelkiej zależności materjalnej, która ogranicza swobodę twórcy, socjalizm zaś nie zapowiada jej lepszych do tego warunków, niż istniejący ustrój. Dlatego rewolucjonizm sztuki ma swoje własne fermenty o charakterze społecznym, niezależne od dyktatury klasowej i przeciwstawia się wszelkiej eksploatacji okolicznościowej. (Nie wyklucza to indywidualnego rewolucjonizmu artystów ich prawa do przekonań i działalności, jako członków społeczeństwa). Nie wystarcza tutaj hierarchiczne traktowanie całokształtu życia z punktu ideologji jednej warstwy, wikła ono tylko normalny układ problemów artystycznych. Uzależnianie przyszłego rozwoju sztuki od zwycięstwa socjalizmu należy przypisać niskiej kulturze teoretyków i doktrynerów, którzy uogólniając zjawiska społeczne nie widzą wątpliwości, tkwiących w samej sztuce i jej realnym do życia stosunku. Jedynie alchemja socjalistyczna i fanatyzm prostoduszny zdolny jest do rozwiązywania problemów zapomocą *uniwersalnego* kamienia filozoficznego, bez elementarnej znajomości ogólnej socjologji, w sposób racjonalistyczny, szablonowo marksowski. Doświadczalnie sprawdziła to rewolucja rosyjska.

Socjalizm stał się w Rosji, przynajmniej początkowo, groźniejszy dla sztuki niż kapitał,

ponieważ narzucił jej ostre kanty swej ideologji, znieprawił ją przez wyraźny postulat służebnictwa. Rola pisarzy i artystów w rzeczypospolitej sowieckiej zeszła do niewolnictwa i dopiero paradoksalny kompromis kapitalistyczno-socjalistyczny po klęsce 1921 r. orzeźwił sztukę. Niesłusznie przeto szczycą się komuniści tym faktem, gdyż był on konsekwencją nietyle ich triumfu, co klęski. Doktrynerski materjalizm dziejowy rosyjskich maksymalistów wraz ze swem jednostronnem pojmowaniem wartości pracy nie okazał się zdolny do rozstrzygania kwestyj kultury, zlekceważył je jako nadprodukcję i luksus burżuazyjny. Uprawnia to też naodwrót artystę dzisiejszego do zastrzeżeń wobec wszelkiej ideologji stronniczej. Sztuka bowiem nie rozwija się, nie zdobywa nowych terenów, nie dokonywa w sobie przewrotów po to, by w miejsce Rotszylda zyskać protektora Bronsztejna. Obydwaj zasługują na ostateczną odprawę.— W związku z tem sprawy społeczne i tematy rewolucyjne w literaturze nie mogą być oceniane pod kątem problemów socjologicznych, jak to przeważnie czyniono n. p. z „Przedwiośniem" Żeromskiego, nie z punktu słuszności pewnej ideologji, krytyki czy apoteozy, ale ze stanowiska estetycznych walorów, koncepcji, konstrukcji, kompozycji i języka. I to zahamuje paraliż, grożący naszej literaturze od czasu rozbiorów.

Cokolwiek powiedzielibyśmy o przedwojennym stanie naszego powieściopisarstwa, nie zniweczymy faktu, że wniosło ono, zwłaszcza w swym czysto artystycznym odłamie, ferment walki o wartości estetyczne, wprowadzając literaturę do zakresu sztuki i poezji. Dość przejrzeć roczniki „Chimery” i „Życia” krakowskiego, by przekonać się, że potrzeba nowych sprawdzianów literackich znalazła gorliwych głosicieli, usiłujących wbrew powszechnej abnegacji zbliżyć powieść polską do Zachodu. Wystarczyłyby tu nazwiska Przybyszewskiego, Zofji Nałkowskiej, a wreszcie najsilniej zarysowanej indywidualności artystycznej Wacława Berenta. Dorobek prozy polskiej z tego czasu, prozy trwałej artystycznie przedstawia się jednak stosunkowo ubogo, przyczem jak stwierdzono „modernizm” nie zdołał wypowiedzieć się do końca i nie sformułował dostatecznie swoich kryterjów*), w chaosie przeżytków. Próby w tym kierunku dokonała niestety już historja, lecz osad niejasnych kategoryj, niezdecydowanych kierunków zaciążył nad twórczością młodego pokolenia pisarzy i umysłowością Polski powojennej, która nie zdążyła wypracować jeszcze własnej postawy artystycznej i waha się między tradycjami modernizmu a ponętnem

*) Patrz rozdział poprzedni.

hasłem futuryzacji literatury. Z jednej strony mamy tedy odgłosy dawnych prądów, z drugiej zaś nieokiełznany pęd do nowinek, szczególnie w dziedzinie lekkiej poezji, gdyż proza, wymagając pewnej dojrzałości, stanowi dla talentów niewyrobionych miarę zbyt poważną. Wierszoróbstwo i wierszomanja naszych czasów budzi obawę supremacji nietyle poezji, co wierszydła i ramoty lirycznej nad powieścią, a przez to upadku zmysłu konstrukcyjnego, głębszego oddechu twórczego, którego rezultat stanowi powieść.

Bezstronny obserwator naszego życia kulturalnego musiałby stwierdzić systematyczny, destrukcyjny wpływ lekkiej muzy, szerzącej uwielbienie dla rzeczy płaskich i małych, niezdolnej do większych wysiłków i głębokiego tchu. Skutkiem przereklamowania prób zaledwie dojrzałych z jednej strony, z drugiej zaś wskutek braku ustalonej płaszczyzny nowych form bytu narodowego i obyczajowego, psychika współczesnej Polski nie znajduje wyrazu pełnego i rodzimego, tonie w mętnej powodzi dwuznacznej przedsiębiorczości i w wulgarnym snobiźmie. Większość zjawisk tego pokroju posiada znamiona kryzysu kulturalnego, w którym oglądamy, jak dzieci rzeczy nowe przez czarodziejskie okulary dziadka, mierzymy wolność niewolą, sztukę nową sentymentem dawnym, lub bez kryterjów rzucamy się w objęcia nowinek o niesprawdzonych wartoś-

ciach. Pisarze stosunkowo młodzi wikłają się w matni bez wyjścia, w tradycji, i stąd ich połowiczność, niezdecydowanie, zamglony kontur dzieł z pretensją do nowoczesności, lecz jakże od niej daleki. Źródła ich twórczości wyschły, są anachronizmem. Pisarze najmłodsi zaś nie znajdują oparcia w ciągłości kultury tradycyjnej, często obcy duchowi polskiemu, dezorjentują ogół hasłami walki bezprzedmiotowej („Nowa Sztuka"), są niedość prężni duchowo i niedorozwinięci intelektualnie, by zapełnić przepaść wyoraną przez dziejowe fakty. Przeżycia bowiem i problemy młodzieży podczas wojny, mimo siły napięcia, były zbyt jednostronne, wyczerpujące i w znaczeniu kulturalnem ujemne raczej niż dodatnie. Ani dyplomatyczne powikłania, ani walka o niepodległość, ani zdarzenia wojenne nie posiadały w sobie pierwiastków twórczych, ograniczyły tylko sferę i bodźce intelektualnej pracy. Zagadnienia lat wojennych były przemijające, jak burza w przyrodzie, wyładowały pewien zapas energji potencjalnej narodu, przez co powstała wyrwa, niedorozwój kultury. Dlatego, jakkolwiek patrzymy dziś na przeszłość, jak na zakończony okres dziejów narodowych, nie umiemy zająć wyraźnego stanowiska wobec zadań przyszłości, brak nam miary, skali dla rzeczy idących, a niedostatek ten poza wychowaniem odbił się chyba najboleśniej na naszej literaturze.

Powieść europejska przeżywa również kryzys techniki i tematu, ale przesilenie to posiada wszelkie cechy normalnej reakcji na przedwojenny snobizm filozoficzny, na pretensjonalny i fikcyjny w literaturze mesjanizm. Pragnie ona oczyścić się z fałszywej pozy „zwierciadła życia", interpretatorki rzeczywistości i krzewicielki obyczajów czy też ideałów. Pozostawia to publicystyce, dla siebie zaś zachowuje odwieczne, w genezie swej tkwiące posłannictwo organizatorki twórczej fantazji. To też wybitna skłonność do tematów fascynujących, awanturniczych, tragicznych lub humorystycznych wypiera zwolna mdłe, nudne i rezonerskie dociekania obyczajowe oraz sentymentalną fabułę romansów passeistycznych. Cały balast psychologji gadatliwej, pretendującej do prawdy życiowej, cały realizm, nasycony szablonami typów i charakterów, słowem tendecja do przeciętności, do przekroju, ustępuje niezwykłości skojarzeń wyobrażeniowych, fantazji organizującej nową, własną rzeczywistość, według swoistego planu. Powieść zbliża się do swego pierwowzoru, do baśni fantastycznej, której logika i konstrukcja wynika nie z intelektualnych przesłanek, z takiej czy innej dydaktycznej tezy lub obserwacji życiowej, ale z rzeczywistości wewnętrznej twórcy, która nie cofa się przed nieprawdopodobieństwem dla dogodzenia czysto formalnej logice rozumu.

W związku z tem ulega przeistoczeniu i forma

ekspresji tzn. styl i język. Zestawienie wyobrażeń oddziaływa na budowę zdania na dobór wyrażeń i określeń. Niema tu czasu na opisowość w znaczeniu realistycznem lub na liryzm romantyczny, niewyczerpany w frazeologji, usypiającej czujność czytelnika estetyką beztreściowego słowa. Ekonomja języka nie zadowala się bowiem (n. p. u Cendrars'a) zwięzłością zdania, ale łączy wyobrażenia bez namacalnych form gramatycznych, omijając zbyteczne lub zbanalizowane łączniki pojęciowe, opierając się na skojarzeniach wyobrażeń. Pewne szablonowe bowiem następstwa wyobrażeń utarły się już do tego stopnia, że powtarzanie ich dla zachowania ciągłości stało się zbyteczne, wystarcza samo zestawienie pojęć, a zapełnienie luki między niemi odbywa się automatycznie w wyobraźni czytelnika. Tego rodzaju *skojarzeniowy* styl posiada w wysokim stopniu Joan Cocteau, Cendrars, a z rosyjskich pisarzy Pilniak i częściowo Erenburg. Otrzepany z nałogowych banalności język ich ma wielką siłę fascynującą i suggestywną, gdyż zmusza wyobraźnię czytelnika do wzmożonej pracy, zgęszcza jej produkcję, co nie zmniejsza wcale innych, bardziej zasadniczych walorów formy.

Jak dalece problem konstrukcji i kompozycji nie przestał mimo wszelkiego nowinkarstwa być aktualny, dowodzi ta najmłodsza, na dobrych wzorach wyszkolona literatura francuska. Tradycyjna nieomal, bo od początków 18 wieku popularność romansów francuskich zawdzięcza swe istnienie właśnie swym wyraźnym, odgraniczającym rzeczywistość od fikcji ramom artystycznym i grupowaniu dramatycznemu elementów treści. Nie szkodził temu nawet dydaktyzm 18 w., do którego przyznaje się nawet Restif de la Breton w swych pamiętnikach, ani pierwiastkowy naturalizm Balzaka, ani społeczny humanitaryzm Wiktora Hugo, ani właściwy naturalizm Zoli czy Daudeta, tak samo, jak krańcowy modernizm dzisiejszy nie niweczy artystycznych walorów dzieł Delteil'a, Aragon'a, Cendrars'a, Mac Orlana czy Cocteau. Możliwe jest to tylko dzięki wysokiej kulturze pisarskiej, wskazującej powieściopisarzowi na podstawowe zasady kompozycji romansu, jako na zadanie pierwszorzędne, którego ani wielka idea, ani patos języka, ani tendencja nie mogą usunąć na plan drugi. Nawet najzagorzalszy krytyk, utylitarysta społeczny Ferdynand Brunetiére nie uznałby kiepsko skleconego romansu, chociażby obarczonego najpodnioślejszą ideą moralną, za romans dobry, gdyż poza moralnością używał on w ocenie zjawisk literackich przedewszystkiem kryterjów literackich. Literatura jest literaturą i koniec. Ta świadomość rodzaju była źródłem doskonałej techniki pisarskiej, która załamała się coprawda w Anatolu France, a ostatnio u Romain Rollanda i Prousta, lecz w zasadzie

zwyciężyła nawet destrukcyjne tendencje futurystów. A przedewszystkiem nowoczesna powieść francuska chroniąc się od taniego liryzmu, nie poświęciła dramatyczności i estetyki gadulstwu, stała się tylko bardziej sprężysta i jędrna w swej budowie. czego dowodem bodaj romans Blaise Cendrarsa „L'or“ (złoto), w którym ekonomja języka równoważy się ze skoncentrowaną soczystością fabuły. To samo dałoby się powiedzieć o J. Delteil'u, którego fragmentyczna, pełna niespodzianek „Cholera“, mimo zmysłowego liryzmu nie ma wcale rozlewności nieobliczalnej i jest romansem zamkniętym w określonych granicach fabuły i kompozycji. Wyraźniej przejawiło się to jeszcze w epopei prozą o „Joannie d'Arc” (tego samego pisarza), gdzie w szeregu powściągliwych epizodów, mając materjał biograficzny, autor uniknął łatwej chronologicznej czysto kompozycji i zbudował romans dramatyczny. Gorzej już wypadł ten sam problem w próbie epopei „Poilu“, gdzie bezosobowe, fragmentyczne opisy wojny rozbiły wątek konstrukcji dramatycznej. Na tej też powieści załamał się talent Delteil'a w oczach krytyki francuskiej. Najwyraźniej jednak zaznaczyła się tendencja do zmodernizowanej, a więc zwięzłej konstrukcji w romantycznych, awanturniczych fantastycznych powieściach Jules Romains'a i Pierre Mac Orlana (jak „Dongoo - Tonka”, „Sur la bord de l'Etoil Matutine“ lub w

„L'hopital Marie Madelaine“), którzy dają surowe, szorstkie nieraz fragmenty, mocno związane fascynującą fabułą dramatyczną.

3.

Nowa sztuka u nas, począwszy od kubizmu w plastyce, ekspresjonizmu a skończywszy na formiźmie, futuryzmie i suprematyzmie trafia na grunt chłonny, lecz jałowy, nieprzygotowany do krytycznej oceny, wywołując szereg nieporozumień i pozornych rewelacyj („Blok”). Jądro zagadnień przesunięto na popłatny chwilowo, bezkrytyczny import zagranicznych nowinek, a żaden bodaj w dziejach ferment czy przewrót estetyczny nie dał przykładu takiej giętkości programów i dialektycznej pustki co t. zw. nowa sztuka. *W zasadzie godna uwagi*, sprowadziła ona dotychczas tylko prostrację estetyczną, lekceważenie przeszłości i pretensjonalny ton młodych wobec rzetelnej pracy artystycznej. Obiegowy liczman efektu, pozy dziecięcej na dojrzałość cechuje to lekceważące traktowanie wysiłków intelektualnych pisarzy tak zasłużonych, jak Brzozowski i in. Sztuka wobec takich sprawdzianów traci swą powagę, nabiera sztucznych rumieńców i nadając rzemiosłu pozory miłości, stwarza mistyfikację twórczej pracy.

Literatury obce mogą sobie pozwolić na „gaminów” lecz my jeszcze okrawać nie mamy z czego,

nie stać nas na odpadki kultury, gdy brak nam sztuki wielkiej, nowoczesnej. Literatura ogryzków kabaretowych, produkowana przez ludzi pozbawionych zrozumienia zadań narodu, ludzi, których indywidualność nie umie przemówić sama za siebie, lecz szuka oparcia w kompromisach, leży poza nawiasem sztuki, posiada znamiona przypadkowości, zlepków z luźnych reminiscencyj i patetycznego snobizmu (Jasieński: „Nogi Izoldy Morgan") i w żadnym wypadku nie oznacza postępu, lecz zacofanie i upadek.

W ciągu ostatnich lat dziesięciu, rzecz znamienna, żaden, dosłownie żaden z najmłodszych pisarzy, ustalających swą opinję w literaturze w sposób bezceremonjalny, nie wykazał wzrostu swych wartości, stojąc u progu wyjścia i zmieniając tylko pozę lub gest, jak modny kapelusz. Dowodziłoby to tragicznego wprost braku żywotności, wyczerpania i dezorjentacji autorów i poetów, którzy z butą młodzieńczą roztrącali „stare bałwany" tradycji. Świadectwo to również braku elementarnej zawodowej kultury artystycznej, jej wąskich ram i możliwości. Rzadkie ślady kompozycji w niektórych powieściach są jeszcze szczytem kultury pisarskiej wobec dzieł Kadena Bandrowskiego lub Rytarda. Widać poprostu, że pisarze ci nie przetrawili materjału swego z pasją artystów, że dzieło jest dla nich środkiem raczej niż celem. Prowadzi to w końcu do bezładu

w koncepcji, a twórczość taka, nie wynikająca z fermentów psychicznych autora, przelotna w założeniach, w wykonaniu obojętna, mogłaby bez szkody dla środowiska nie istnieć. Pospolitą rzeczą stało się żerowanie na planktonie życia, pochłanianie szczegółików sensacyjnych z obserwacji codziennej, reporterstwo baletrystyczne, bez celowej koncepcji i koncentrującej wrażenia uwagi. Dusza nie odbija tu promieni, rozprasza świat, nie organizuje go w kształcie artystycznym. Przyczyną tego stanu jest niewątpliwie bierność krytyki, jej obawa przed syntetycznem ujmowaniem zjawisk literackich, pokrywana przez wstręt do myślenia, czyli jakoby „racjonalizmu".

To też większość najmłodszych pisarzy lekceważy kryterja konstruktywne, uważając je za przeszkodę do „wypowiedzenia się" lub za humbug z klasycznego repertuaru. Wymagania ich ograniczają się do minimum energji umysłowej, potrzebnej dla napisania romansu, wyczerpując się już *na takim elemencie gramatycznym, jak budowa zdania.*

Stworzenie powieści polega na intelektualnym wysiłku, organizującym skojarzenia wyobraźni według pewnego planu, propozycji literackiej nawet wbrew logice, ale zgodnie z wątkiem indywidualnej koncepcji autora, przyczem siła sugestywna sztucznych związków narzuca czytelnikowi nowy, oryginalny i nierzeczywisty obraz świata.

W literaturze więc nie szukamy odbicia rzeczywistości faktów czy wrażeń, ale przejawu energji, organizującej rozproszony wątek stosunków między zjawiskami zewnętrznemi na powierzchni duszy myślącej lub czującej *). Sztuka tedy stwarza stostosunki nie rzeczy, konstruuje oryginalny świat, drugą rzeczywistość niby fantastyczną Atlantydę, gdzie zjawiska układają się pod wpływem tylko wyobrażeniowych bodźców, a każdy proces twórczy równa się operacji przeszczepienia kompleksów fantazji na duszę czytelnika, operacji, przy której warunkiem zrostu tkanek może być tylko spoistość między cząstkami utworu, konieczność takiego, nie innego układu, czyli jednolita, bezapelacyjna konstrukcja, tak prawdziwa i niecofniona w swym systemie, jak zjawiska przyrody. Powieść doskonali naszą sprawność wyobrażeniową, odbudowuje niejako świat rzeczywisty według prawideł fantazji, bez których czynność pisarza staje się zwykłą plotką, drugorzędną rozrywką. Niepokojącym przeto jest fakt, iż dzieła naszych najmłodszych powieściopisarzy wykazują luźny związek wyobrażeniowy z otoczeniem, sprowadzają się do koneserstwa pustego dzwięku, beztreściowego gestu, elegancji wyprótej z wnętrzności, krwi

*) Tylko naiwność intelektualna może żądać usunięcia elementu psychograficznegoz literatury. Czemże byłaby ona, bez psychicznych związków, bodaj urojonych.

i żył. Poprostu brak powieściom tym problemów, nie ideowych, ale artystycznych, gdyż nie rozwiązują one płaszczyzn życia duchowego, ślizgają się po jego krawędziach, zrzucając ciężar rekonstrukcji swego fragmentarycznego liryzmu i werbalistycznych opisów na czytelnika. Utarło się bowiem mniemanie, że nowoczesny stosunek pisarza do tematu posiada charakter analityczny, rozbijający rzeczywistość na pierwiastki wbrew dawnym syntetycznym metodom. Teorja ta, dogadzająca niektórym recenzentom wywołuje błędne zrozumienie zasad budowy i układu, a usprawiedliwiając swe braki hasłem nowoczesności, niweczy jakikolwiek estetyczny sprawdzian, odbiera mu prawo sądu i siłę wykonawczą. Dzieła Prousta, które wywołały tę teorję, mimo wszystko nie są i nie mogą być wzorem artystycznej pracy; jako drobiazgowo psychologiczna monografja posiadają one swój wdzięk odrębny podobnie jak biograficzne („rozwojowe") powieści Romain Rollanda lub Brzozowskiego, ale za idealny przejaw twórczy wyobraźni uchodzić nie powinno. Mylne jest n. p. naciągane zestawianie Prousta z Kadenem, gdyż pierwszy dał żywiołową kompozycję, w której motyw psychologiczny odgrywa rolę konstrukcyjnej więzi, drugi zaś żywi się powierzchowną obserwacją faktów i z niej czerpie

materjał do swych luźnych konglomeratów powieściowych. (Zresztą literatura najnowsza, o której mówiłem poprzednio nie wyzbyła się wątku przyczynowego, tylko ze sfery dawnej psychologji, opisu stanów duszy, wprowadziła go organicznie do budowy powieści, zapomocą metody skojarzeń. Więc nie dramatyczny t. j. związek faktów, działania, ani opis psychologiczny, jak przed ćwierć wiekiem, ale na skojarzeniach i pokrewieństwach twórczej fantazji oparta konstrukcja cechuje literaturę współczesną).

W powieściach Kadena, z wyjątkiem „Niezguły", typowej dla przedwojennego okresu, problem konstrukcji i kompozycji artystycznej prawie nie istnieje, przywalony natłokiem drugorzędnej fabuły. Tak w „Prochu" relacji z studenckiego życia w Brukseli, przesyconej drobiazgową analizą rzeczy oraz hipertroficznym erotyzmem, jak w „Generale Barczu" wątek zdarzeń spływa po powierzchni słów, określeń okolicznościowych i enigmatycznego dialogu. W związku z tem postaci nie usprawiedliwiają dostatecznie swej kreacji, nie są opisane ani scharakteryzowane przez fakty, określa je tylko zewnętrzność przygodna, ruch, gest przypadkowy i urywana rozmowa bez dramatycznego podkładu. Przez to właściwy, główny czynnik motywacji psychologicznej zatonął w trzykropkach. Cała więź zdarzeń jest tu akcydensem i stąd nieżywotność i marjonetkowość bohaterów. Z poza pleców ich wygląda twarz autora, szukającego gorączkowo doraźnych związków i skojarzeń. Taki przekrój życia, jak wyraził się o „Generale Barczu" któryś krytyk, daje być może zarys stosunków, ale gołosłowny, nieusprawiedliwiony wewnętrznie, bez logiki kompozycyjnej i wysiłku artystycznego. Nie jest to nawet konstrukcja biograficzna, wymagająca już pewnego pragmatyzmu (Romain Rolland), a tembardziej dramatyczna, gdyż nie skupia ona uwagi, unicestwia wątek skojarzeniowy między szczegółami, nie daje jednolitej wizji postaci i zdarzeń. Ta sylwetkowość jakby i szkicowość, rezultat bezładu wyobraźni, krążącej w sferze mglistych reminiscencyj zmysłowych, poparta rozlewnością słowa, daje nieraz złudzenie niedopowiedzianej głębi, w istocie zaś rozbija fabułę na strzępy i z olbrzymiego materjału epickiego usypuje górę piasku. Poprostu brak powieściom tym *osnowy*, a cały tok zdarzeń jest wątkiem luźnych, powolnych epizodów. Nie idzie tu już o szablonowe kanony klasycznej konstrukcji, ponieważ można sobie wyobrazić powieść najbardziej futurystyczną, lecz nie bez koncepcji zasadniczej, bez fundamentu naturalnego twórczej realizacji. Czem mógłby stać się w literaturze taki materjał epicki jak „Generał Barcz", dowodzi rozmach Reymonta, który w swej trylogji kościuszkowskiej („Rok 1794") dał dowód, że stać nas jeszcze na twórczy do

dziejowego tematu stosunek. Jak dalece rozpęd wyobraźni może zastąpić czasem świadomą czynność układu i narzucić się mimo kanonów czytelnikowi, dowodem twórczość Żeromskiego („Popioły”). W miejsce kompozycji celowej fantazja wywołuje tu żywiołowe, porywające wizje, które spotęgowane walorami języka gwałcą wprost nasze kryterja. Tymczasem w powieści Kadena, nie zdołamy znaleźć ani jednej sytuacji czy postaci jednolitej, która nie tchnęłaby reminiscencją życiową lub kompilacją z postaci rzeczywistych. Generał Barcz to sztuczny wytwór retorty alchemika, który na tle *stosunków rzeczywistych* z przeszłości stworzył *fikcyjną postać głównego bohatera* przez sklejenie kilku figur. Cóżbyśmy rzekli, gdyby n.p. Sienkiewicz w „Ogniem i mieczem” postawił na czele akcji historycznej postać zmyśloną lub zszytą z ks. Jaremy i Władysława IV. Nie idzie tu bowiem o szablonowe pojęcie prawdy historycznej, ale o wewnętrzną sprzeczność autora, który waha się między fikcją a rzeczywistością, o jego prozaiczność i niekonsekwencję w selekcji materjału.

Wyjątkowo trafnie zaliczył W. Feldman*) Kadena do jednej rodziny z naturalistami XIX wieku, podkreślając zwłaszcza realistyczny cha-

---

***) Współczesna literatura polska 1864-1917 V Warszawa 1918 I str. 162.**

rakter jego mowy. Mimo pozorów bowiem nowoczesności Kaden należy do epigonów literatury społecznikowskiej, wychowanej na hasłach proletarjackich, literatury, która zachowała wewnętrzny pęd do przystosowywania się raczej niż do rozwoju. Dlatego pisząc tak wiele o Kadenie, używam go jako pretekstu do charakterystyki grupy pisarzy młodszych stosunkowo, lecz przylegających do przeszłego modernizmu a nawet pozytywizmu, tkwiących w nieprzezwyciężonej dotychczas tradycji. W zasadzie zjawisko to u pisarzy mniej żywotnych, jak Chojnowski, Kisielewski Z. nie wywołuje nieporozumień aktualnych, lecz u Kadena, reprezentanta największej impulsywności literackiej w dobie obecnej daje ono częste rozdźwięki i olbrzymie, jak na jednostkową twórczość, wahania. W pokaźnym dorobku autora, wahania te sprawiają wrażenie bezładu i gorączkowego pościgu za własnym, indywidualnym wyrazem, skoków między realizmem („Zawody”, „Proch”), naturalizmem („Łuk”) impresjonizmem („Niezguła”) a ekspresjonizmem („Generał Barcz”). — Nie można się wprost oprzeć złudzeniu, że twórczość Kadena stanowi ilustrację w skrócie rozwoju powieści polskiej od pozytywizmu, przeżycie jej biogenetyczne, któremu nie brak nawet tonów sienkiewiczowskich w opowiadaniach wojennych („Dziki człowiek”). I nie byłoby to godne uwagi, jako przeciętne

zjawisko bezosobowości, gdyby owo promieniste wymacywanie samego siebie nie przenosiło punktu ciężkości na walory drugorzędne, ułatwiające i usprawiedliwiające mistyfikację literacką młodszej generacji pisarzy.

Do autorów tego pokroju możnaby z powodzeniem stosować zwietrzałe idealistyczne kategorje treści i formy, gdyż sprawa rozwiązania problemu literackiego jest dla nich rzeczą całkowicie dowolną. Każdą formę mogą zastosować do treści obranej dorywczo i naodwrót. Objaw ten byłby albo dowodem genjuszu, albo też braku zdecydowanej indywidualności. Jedno z dwojga bowiem, albo Kadenowi nie wystarczają granice własnej duszy i dąży on poprzez gąszcz eksperymentów do stworzenia estetyki swoistej, albo też pozbawiony jest oryginalnych impulsów twórczych i zabłąkał się w plątaninie indywidualności obcych. Przesądzenie tego byłoby przedwczesne, gdyż Kaden nie rozwiązał jeszcze w sposób ostateczny swej indywidualności pisarskiej, posiada jeszcze w zakresie formy wszelkie możliwości, dał jednak już wyraz swemu stanowisku wobec świata. Słowem indywidualność jego jako artysty jest niezdecydowana, nie zaistniała w literaturze, natomiast indywidualność ustroju przejawiła się dostatecznie. Kaden wyraził w swoich powieściach dopiero rezultat trawienia rzeczywistości, lecz nie dał mu ostatecznego wyrazu, nie sharmonizował

swych przeżyć w transpozycji literackiej, wskutek czego brak utworom jego bryłowatej monumentalności dzieł wielkich. Przeżywa on świat w wysokiem napięciu energji trawiennej, soczyście i jędrnie, ale nie zdołał dotychczas stworzyć ludzi nawet na miarę skądinąd świetnej powieści Daniłowskiego (Z minionych dni), satyr prowincjonalnych Jana Lama lub Weyssenhoffa. Zaciążyła tu na pisarzu równocześnie klątwa modernizmu i przesada naturalistyczna. Jako urodzony naturalista i poszukiwacz zjawisk w ich zewnętrznej, zmysłowej fakturze nie zaś w procesach, materjalista więcej niż psycholog, o ograniczonej wyobraźni, Kaden niezdolny jest do syntetycznego wysiłku, do organizacji rozproszonych wrażeń, rozbija je na pyłki i szczegóły drobiazgowe, jest drobnowidzem literackim*). Nie jest to punkt wyjścia dla nowoczesnej estetyki, jak chce któryś z młodych dez-orjentalistów, ani Proustowska analiza związana wątkiem twórczego intelektu, ale usypisko kamienne z mozolnie rozbijanej góry. Doskonałość jednak obserwacyj mogłaby złagodzić niedostatki artystyczne. Jako rasowy naturalista Kaden obserwuje żywiołowo, ogarnia rzeczywistość w jej przejawach zewnętrznych, fotografuje niejako

*) „Obserwacje Kadena są podobne do obserwacyj głuchoniemego w sali balowej, który nie słysząc muzyki nie rozumie, po co ci ludzie kręcą się i skaczą“. K. Irzykowski, „Czyn i słowo“.

fragmenty powierzchni, zbiera szczegóły impulsywnie, mimowoli*). Dość wybrać któryś z opisów w „Generale Barczu” lub w „Zawodach”, by dojrzeć tę mimowolność uwagi, chwytającej zjawisko, szczegół obojętny nieraz, zaobserwowany z nagłością rewelacji, narzucony świadomości czytelnika mimochodem. Stąd destrukcja kompozycji i umiaru artystycznego, cechy właściwe pisarzom, u których namiętność pisarska zwycięża propozycję artystyczną (poniekąd Żeromski, Przybyszewski).

W ścisłym związku z tym planktonicznym stosunkiem do świata stoi forma, zwłaszcza styl i język.

Mowa Kadena zasługuje na specjalną analizę, ze względu na genezę swą i charakter. Nadmiar obserwacyj zgromadzonych w jednym momencie rozsadza prostotę języka i to, co dawnemu naturaliście starczyłoby na kilka stronnic, impulsywna natura Kadena usiłuje zamknąć w jednem zdaniu. Skutkiem tego jest nawałnica zdarzeń, słów i określeń, podobna do roju, który obsiadł matkę, w tym wypadku treść główną. W tłoku ginie tu właściwa intencja a język zatraca wskutek hipertrofji plastykę, wydyma się, rozwala granice zdania, szuka wreszcie ratunku w kropkach. (W „Generale Barczu” większość zdań zakończono trzykropkami). Nadmiar określeń i dygresyj przelotnych, ujęty na jednej płaszczyźnie siatkówki robi wrażenie, że w czasie pisania odbija się na treści zdań każdy pyłek latający w pokoju, że autor wydziera z swej świadomości wszystko, co można opisać lub zamknąć w słowie. Styl, który ma być odbiciem człowieka faluje tu, zależnie od napływu materjału, ogranicza się do krótkotrwałej przedmiotowiści i już w ustępach poszczególnych niweczy kompozycję. Reprodukcyjna dusza autora reaguje momentalnie, jak czujny reporter, słowem stwarza obrazy bez miary artystycznej. Pisarz tego typu musi być męczennikiem swego zawodu, gdyż pijąc kawę pisze, całując kobietę — pisze, a nawet sen ma przesycony reminicencjami druku i atramentu.

Drugą cechą, pospolitą w czasach modernizmu, właściwą szczególnie Żeromskiemu, jest przesada językowa. Kaden doprowadził ją do barokowego werbalizmu, poświęcając kompozycję zdań ekspresji wyrażeń; w pościgu za najsilniejszem słowem, niezależnie od całości, zatracił skalę języka i jego plastyczność. Istnieją dla niego tylko wyrazy najsilniejsze i najsłabsze, niema pośrednich. Stąd opis praczki w „Zawodach” czyni wrażenie piekielnej fabryki, a szewc klepiący skórę daje obraz nadludzkiej gehenny. Gdy

*) Cechę tę można zauważyć również u Żeromskiego, szczególnie w „Walce z szatanem“.

u Żeromskiego zdecydowana indywidualność poddawała nieraz trafny układ szczegółów, skutkiem czego była dążność do zaznaczenia i wyróżnienia rzeczy ważnych od drugorzędnych, mimowolna uwaga Kadena uniesiona wirem słów sprawia, że wszystkie przedmioty opisu leżą na jednej powierzchni i posiadają równy poziom napięcia ekspresyjnego. Nuży to nawet dźwiękowo, niezależnie od treści, i dlatego powieści Kadena są mimo tężyzny zwrotów muzycznie jałowe, monotonne. Jest to również następstwem faktu, że opis muchy łażącej po stole ma ten sam diapazon, co tragiczna sytuacja bohatera, a zniecierpliwienie przy sznurowaniu trzewików nie różni się od zdenerwowania wyczekującego kochanka. Pomieszanie naturalizmu z brakiem miary językowej bliskie jest daltonizmowi, zboczeniu optycznemu, gdyż siatkówka autora przyjmuje obrazy płaskie, jak aparat, którego widmo odbija nieraz wyraźniej koniec podeszwy niż twarz człowieka. Wystawianie całej soczewki na pełne słońce jest tak samo szkodliwe dla artysty jak zupełna ciemność, gdyż sztuka pisarska wymaga w nagromadzeniu zdarzeń skali, cieniów i półcieniów, a przedewszystkiem selekcji. W metodzie naturalistycznej obowiązuje proporcja tak samo jak w ekspresjonizmie. Brak równowagi w powieści powoduje obniżenie jej walorów estetycznych, ponieważ trafność poszczególnych fragmentów, bez pogłębienia

ich na konsekwentnej osnowie i skomponowanym wątku, może wydać szereg notatek, materjał zaledwie do romansu i dlatego jednostajna płaszczyzna tego rodzaju literatury decyduje o jej absolutnej znikomości. Powierzchowna, zmysłowa, pozbawiona wątku przeżyć wyobrażeniowych intelektualnych czy lirycznych nie przylega ona do nowoczesności, daleka jest również od klasycznego naturalizmu, słowem wymyka się z pod jakichkolwiek określeń. Jest ona tedy, albo owocem impetu pisarskiego ze znikomym zasobem kultury literackiej, albo płodem i zapowiedzią nieznanej jeszcze epoki w powieściopisarstwie. Dylemat ten dałby się rozwiązać z łatwością, gdybyśmy zdołali przewidzieć, czy indywidualność Kadena i jego naśladowców rozsadzi dotychczasowe sprawdziany estetyczne i wywalczy sobie nowe kategorje na tle *kultury europejskiej.*

Dziś można jednak już twierdzić śmiało, że w Kadenie znalazła swój wyraz doskonały *powieść literacka*, która nie wzrusza mimo natłoku ekspresji, nie wywołuje reakcji umysłowej. Wybitniejszą żywotną cechę jej stanowi erotyczna pasja samcza i namiętność autorska*).

---

*) Ostatnie utwory Kadena stoją nierównie wyżej od poprzednich. Widać w nich już pewne opanowanie hipnozy językowej i celowy wysiłek konstrukcyjny. („Miasto mojej matki“, „W cieniu zapomnianej olszyny“).

Brak propozycyj intelektualnych, współdziałających z wyobraźnią lub afektem, właściwy powieściopisarzom modernistycznym (z wyjątkiem Reymonta i Sieroszewskiego), spowodował zanik fabuły, usunięcie motywów dramatycznych na korzyść epizodycznych nastrojów, przesadnej psychologji i patosu językowego. Wyobraźnia pisarzy, zdana na przypadkowy bieg skojarzeń, zyskała nieograniczone pole do hiperboli, frazeologji, rażącej nieprawidłowem obcinaniem przyczepek, zniekształceniem końcówek, słowem do zepsucia organu literackiej twórczości — mowy. Pisarze „modernistyczni", reagując krańcowo na chłodną prozę pozytywistów, szukali dla nowych tematów nowej formy wyrazu, nowej składni i stylu, co byłoby normalne, gdyby nie psychoza językowa, zatykająca źródła przeżyć mętami literackiego snobizmu, któremu język normalny wydaje się niewystarczający, za ubogi i pospolity, niegodny jakoby poezji. Sąd o tem wydałem gdzieindziej*), tutaj zaś pragnąłbym tylko podkreślić dziwną nieufność — wobec słownictwa współczesnego, nawet u przodujących pisarzy, którzy głosząc potrzebę reformy języka stają się pośrednią przyczyną jego zwyrodnienia. Ostatnim objawem tej degeneracji może być powieść Romana Jaworskiego „Wesele hrabiego Orgaza", gdzie autor skądinąd utalentowany, załączył w tekście aż 700 z górą odsyłaczy, wyjaśniających specjalną gwarę utworu*). Czyżby dowodziło to niskiej kultury naszego języka, który nie zdobył jeszcze prawa do rozwoju normalnego, równolegle z biegiem życia i musi podlegać wiwisekcji snobów oraz gwałtownym imputacjom? Języki narodów europejskich, francuski, włoski, niemiecki, rosyjski, angielski i t. d. są bezprzecznie mową narodów licznych, bogatych literacko i utrzymują się na powierzchni bytu narodowego siłą naturalnego wzrostu i przyrostu. Nowe ich formy nie są owocem pracy filologów, ale rwącego naprzód życia i jego konieczności. Niemasz w nich form cudacznych, zniekształceń, lecz konwencjonalna norma składu i zasób form, dostateczny dla celów twórczych genialnego nawet artysty. Gdyby któryś z pisarzy francuskich np. zechciał pisać barokiem na wzór naszych beletrystów bodaj Jaworskiego, spotkałby się z publiczną chłostą mo-

*) Sztuka walcząca. Lwów—Poznań 1923 str. 18—26.

*) Oto próba stylu i języka: „Jaskot już wsiąknął w przedmiejskie fafuły. Wybleszczył oczy wiary nauczyciel i uszu nadstawia. Omacnica zdradna na grzbiet mu skoczyła, szyję oplotła i już się szykuje, by zbawcę zagardlić. Zsiniał, napęczniał, ale do ostatka chce kolekcjonera ciepciucha wybadać"... „Wystawinoga powstał pozorzysty". i t. d. i t. d. Wesele hrabiego Orgaza str. 400 i 401.

ralną, z zarzutem kaleczenia i psucia własności narodowej, uszczuplania jej przyrodzonego bogactwa. Nie przeczę, że pisarz ma prawo wzbogacać język, ale nie wolno mu parodjować go bez potrzeby, wykręcać ze stawów i czynić żargonem niezrozumiałym dla ogółu. Odpowiednie wyzyskanie dźwięków tradycyjnych i współcześnie przez życie stwarzanych starczy nawet wybrednemu poecie, o ile jest poetą, wypotworzenie zaś mowy w cudaczną gwarę literacką jest być może interesujące, ale sprzeczne z zadaniem literatury i sztuki. Różnorodność żargonu i alchemji stylistycznej oddala nas pozatem od świata, czyni język nasz niedostępnym dla Europy; poznawszy którąkolwiek mowę obcą Polak może czytać w niej arcydzieła literatury równe naszym, Francuz jednak musiałby się uczyć kilkunastu bodaj gwar literackich, aby poznać piśmiennictwo polskie. I nie jest to dowodem szczególnego bogactwa ani specjalnej wartości polskiej mowy, ale skutkiem braku szacunku dla języka i tarmoszeniem bezkrytycznem jego form. Wkrótce będziemy sami czytali książki polskie ze słownikiem literackim, jeśli zuchwalstwo żargonu nie wywoła trzeźwej reakcji miarodajnej opinji. Pod słomianką tak zwanego bogactwa leżą przytem często zamaskowane plewy i jałowość, gdy pod napiętą skórą zwartej mowy uwydatnia się każda pustka i wada. Stąd zakłamywanie bezduszności

pawim ogonem retoryki, wbrew zasadzie zwięzłości i ekonomji artystycznej. Tłustość pokrywa braki organiczne, jędrne zaś i muskularne ciało wyraża ideał piękna. Wydymanie językowe szczegółów pochłania rzeczy wielkie. Ani Słowacki, posądzany o wielomówność, ni żaden z najbardziej swywolnych romantyków, zuchwalców z urzędu niejako, nie pojąłby tej licencji, zarażającej dzisiejszych pisarzy, gdyż miał szacunek dla konwencjonalnego charakteru mowy ludzkiej, bez czego literatura musiałaby ulec rozprężeniu i przestałaby oddziaływać estetycznie. Solipsyzm języka literackiego hamowałby postęp form literackich, zakreślałby wokół pisarza ekskluzywny krąg mistyki indywidualnej lub zwykłej mistyfikacji.

Możnaby dziś wyznaczyć nagrodę za powieść polską napisaną poprawnie, wolną od tańca św. Wita i gadulstwa. To też szczęśliwym objawem jest skromna postawa pisarzy, poszukujących w języku środka artystycznego nie w tradycjach przybyszewszczyzny, lub w surogacie ekspresjonistycznym „Zdroju” poznańskiego, ale w zasadach ekonomji literackiej. Do pisarzy młodych, rokujących odświeżenie atmosfery jezykowej możnaby zaliczyć Marję Dąbrowską, Wandę Melcer Rutkowską, Antoniego Słonimskiego, Jarosława Iwaszkiewicza A. Wata, Kuszelewską i i. Sądu

o ich języku ustalić jeszcze nie można*), podobnie jak przedwczesny byłby on w stosunku do całej ich produkcji, lecz wykazują oni bądź co bądź dużą powściągliwość, która przenosi punkt ciężkości na walory formy zasadniczej, na konstrukcję i układ raczej, niż na sugestję słowną.

Między innemi powieści Słonimskiego, zwłaszcza „Teatr w więzieniu", są wyraźną, ale krańcową niestety, reakcją na barokowy werbalizm literacki; język został tu doprowadzony nieomal do klasycznej surowości i oczyszczony do przesady z ornamentów stylistycznych, co należałoby uważać za nieporozumienie w purytańskich tendencjach autora. Figura poetycka bowiem stanowi częściej zaletę, niż wadę nawet bardzo skromnego stylu; bez niej traci język poetyczność i wyrazistość i nie z nią należy walczyć, ale z jej nadużyciem. Styl utworu poetyckiego bez właściwych sobie licencyj i zwrotów robi wrażenie ubóstwa, chłodu i martwoty i uznać go można za dodatni tylko przez kontrast z nałogowym barokiem dotychczasowym. Kwakierska krańcowość, prowadząca do *przesadnego unikania przesady,* daje zamiast żywej mowy szkielet, relację telegraficzną, którą stosować można tylko wyjątkowo w pewnych typach literatury. Nie będzie raziła nas ta sztywność i wartkość w utworach ekspresjonisty niemieckiego, Klabunda, w fantazjach dynamicznych Blaise Cendrars'a, lecz uderzy nas ona w nastrojowej powieści Słonimskiego, gdzie styl podobny jest do wyniosłej miny i chłodu angielskiego kamerdynera, który naśladuje w gronie rodzinnem manjery swego pana. Wniosek stąd, że ekonomja językowa zyskuje wartość, o ile wynika z głębszych założeń artystycznych, z charakteru koncepcji i nie ma znaczenia dydaktycznego, nie jest modą, ale koniecznością. „Teatr w więzieniu", pisany z finezyjną prostotą, nie przekonywa nas o poważnej konsekwencji autora w zakresie formy, przeciwnie widać, że cały wysiłek skierowano na język, że kompozycja została zlekceważona przez układ przygodny, biograficzny. Sytuacje mają podkład płynny, nie zrastają się z formą stylizacji językowej, nie sugestjonują wyobraźni, przeciwnie budzą niesmak i cierpkość. Mocniej związana jest natomiast druga powieść Słonimskiego „Torpeda czasu". Zwarty i szybki, nieomal kinematograficzny tok akcji, oraz doskonała konstrukcja przyczynowa wątku idzie w zgodnej parze ze sztywnością języka. Samo założenie jednak fantastyczne, nie pozbawione poetyckich elementów wyzyskał autor trywjalnie i sprowadził je do beztroskiego opowiadania przygód w rodzaju Juljusza Verne'a. Powieść ta jednak porusza sama przez się ważną sprawę w literaturze naszej, a mianowicie problem fantastyczności. Zestawianie jej z Wellsem, od któ-

*) Z wyjątkiem Marji Dąbrowskiej, która zdobywa już zdecydowane w literaturze stanowisko.

rego Słonimski wziął zasadniczą koncepcję („Maszyna czasu"), jest tylko skutkiem podobieństwa fabuły, gdyż Wells jest przedewszystkiem poetą a pomysły jego nie ograniczają się do kombinacyj intelektualnych, są raczej skutkiem wizyjnej fantazji i fermentów uczuciowych. Stąd brak u Wellsa tendencji do prawdopodobieństwa i nieograniczoność, absurdalność koncepcyj („Cudowny gość," „Wojna światów"). Powieści te nie mają pretensji do racjonalistycznej logiki à la Conan Doyle, bliższe są w genetycznym fermencie utworom Kiplinga, dalekie natomiast od tradycyj Swifta (Podróże Gulivera), czy awanturniczych romansów De Foë lub Verne'a. Przedewszystkiem irracjonalność założeń jest u Wellsa nietylko pozorem, sztuczką i osłoną dla dydaktycznej tendencji, lecz rezultatem mistycznych zamiłowań autora, jego wiary w nadprzyrodzoność podstaw bytu i spojrzenia na duszę ludzką pod kątem kosmicznym. Logika Wellsa jest logiką, pozbawioną trywjalności realistycznej, logiką proroków i jasnowidzów. Skojarzenia wyobrażeń u twórcy tego pokroju pozbawione są inżynierskiego chłodu i upozorowanej realistycznej konsekwencji, rozpiera się on na gwiazdach, jak w fotelu, klepie po bratersku anioły, znajduje najwyższe ucieleśnienie krwiożerczości i ponurego chłodu rozumu w mieszkańcach dalekich planet, podróżuje w przeszłości i przyszłości na oklep, słowem jest poetą wszechświata,

tworzącym konstrukcje oparte na metafizycznym związku rzeczy realnych. Tymczasem Słonimski nie zdobył się na odwagę zerwania z trywjalnością fantazjujących wynalazców, przegrodził się od poezji tematu kolczastym płotem objektywności i pospolitych refleksyj, kontrastujących z niezwykłą fabułą, zrobił to, czego nie poważył się uczynić Wolter w „Mikromegasie", zironizował siebie i swój pomysł, stworzył dowcip, „kawał" raczej, niż poezję. Pominąwszy żartobliwość założenia intelektualnego i dydaktyzmu złośliwego fauna, brak powieści Słonimskiego tej wiary, która potęguje złudzenia czytelnika i sugeruje mu wizję autora; słowem nie jest to dzieło sztuki, lecz facecja kabaretowa.

Prawdopodobieństwo rzeczy nieprawdopodobnych nie polega na nadaniu tworom wyobraźni cech realnych, lecz na wcieleniu tych tworów w wątek życia przez urojoną logikę. Fantastą nie był ten kto wymyślił meduzę lub chimerę, lecz byli nimi niewątpliwie autorowie: „Baśni z tysiąca i jednej nocy", „Orlanda oszalałego", „Boskiej komedji", byli nimi Edgar Poe i Oskar Wilde a ze współczesnych Cendrars, Mac Orlan, i i. którzy realizują paradoksy wyobraźni, uplastyczniając je, wprowadzając czytelnika w sferę mistycznych i wiekuistych sprzeczności i zagadnień, i ukazując mu za krawędzią codzienności otchłań niewiadomego. Wiara w nieograniczoność

możliwości i ciekawość pierwotna wątku zdarzeń rzeczywistych była źródłem utworów fantastycznych. Bliska w genezie baśni, powieść fantastyczna rozszerzyła tylko i pogłębiła zakres swych motywów w atmosferze cywilizacji i postępu. Udoskonaliła przytem swoją technikę wobec kryterjów naukowych i ubrała instynkt pierwotny w maskę współczesnej kultury, a nawet wyprzedziła teraźniejszość, przenosząc teren akcji w przyszłość. Oblicze jej niejasne w dydaktycznej utopji Tomasza Morusa, Willama Morrisa, Krasickiego i Bellamy'ego, nabrało w artystycznych wizjach Allana Poe swoistego życia, przezwyciężając wartością literacką racjonalistyczne koncepcje. Skutkiem paradoksalnego związku rzeczywistość osiągnęła tu niezwykłą skalę emocjonalnych możliwości, których niema już w opowieściach Stevensona, przyziemnych, kompilujących fakty niezwykłe bez zasady fantastycznej. W stosunku do ludzi i ich działania powieść fantastyczna stworzyła odrębną motywację psychologiczną polegającą na tajemniczości i zagadce, niewiadomej X, zawartej aż do rozwiązania w duszy bohaterów lub splocie zdarzeń, Ta niewiadoma koncentruje uwagę, utrzymuje jej napięcie. Rozwiązanie równania jest tu nawet niepotrzebne, tajemnica zdarzeń może być nieodkryta lub upozorowana bylejakiem tłomaczeniem, o ile spełnia ona dostatecznie swoje konstrukcyjne zadania.

Tak przynajmniej jest w powieściach Wellsa i Poego (Podróże A. G. Pyma), gdzie czynnik fantastyczny gra rolę bodźca i zawiązku akcji w środowisku faktów pozornie zwykłych i codziennych. Wynikają z tego nieraz kontrasty niespodziane, pogłębiające obraz rzeczywisty współczesnej duszy ludzkiej („Cudowny gość" Wellsa, a u nas w koncepcjach Stefana Grabińskiego („Salamandra", „Demon ruchu"*).

Autor powieści fantastycznej może być albo mistykiem wierzącym (Benson, Sedir, Wells, Poe), lub też artystycznym mistyfikatorem, któremu nie wolno zdradzać tajemnicy swojej niewiary pod grozą niesmaku i rozczarowania, jak to ma miejsce w powieści Słonimskiego. Negacja ironiczna własnego założenia świadczy o cynicznym stosunku autora do tematu. Nie ratują sytuacji sceny miłosne, niezgodne z trywjalną grą autora, ironiczna zaś, *modna* zresztą „bonwiwanterja" obok patetycznej retoryki dydaktycznej dowodzi nieskoordynowanych zamierzeń autora. Powieść Słonimskiego, w przeciwieństwie do jednolitych utworów Grabińskiego, jest tedy chwilowo przejawem

*) Interesującym przejawem dążności współczesnej literatury europejskiej w kierunku impulsów podświadomych i fantastyki jest tzw. *surrealizm* francuski, który widzi w sztuce wogóle tendencję do usunięcia realizmu i oparcia się na podświadomości, jako właściwem źródle i kryterjum twórczego procesu. Jest to kierunek *par excellence* literacki, pokrewny dawnemu romantyzmowi. Pisałem o tem krótko w „Praesensie" Nr. I r. 1926.

degeneracji psychicznej i nienormalnego skojarzenia żartobliwej publicystyki ze sztuką. Zwartość jej fabuły głównej zapowiada jednak blizki początek rewizji tradycyj modernistycznej rozlewności i zaniedbanych w naszem powieściopisarstwie koncepcyj intelektualnych. Rola Słonimskiego w tym fermencie zależy od przezwyciężenia pozy gamina kabaretowego i causera, pozy, która zamyka mu drogę do poezji.

5

Zagadnienia powieści łączą się zwarcie z problemami nowoczesnej kultury i z jej perspektywą rozwojową. Prawidłowa bowiem ewolucja naszej literatury mogłaby odbywać się tylko w atmosferze ciągłych falowań intelektualnych, których wykładnikiem jest powieść. Wiersz zdobi już tylko piśmiennictwo, jest ornamentem literackim, powieść zaś stanowi wysiłek, przylegający do powierzchni życia całą płaszczyzną i jest sednem twórczości. To też po okresie pobudek aktualnych, które wydały nadmiar dzieł przejściowych, uwydatnia się obecna słabość tradycyj estetycznych u nas, cały niedorozwój nasz wobec kultury europejskiej. Tu i ówdzie dorzuciliśmy jakiś wynalazek, ratując opinję swą Kopernikiem, Stwoszem, Curie Skłodowską i Conradem-Korzeniowskim, ale poza eksperymentem niewoli i wsobnością związanych z nim przeżyć, nie dorzuciliśmy do ogólnej kultury ludzkości twórczych kategoryj. To, co wypracowaliśmy służyło tylko do użytku domowego,

a dopracowawszy się rewindykacji praw politycznych, zdobyliśmy przyszłość, jako materjał bezkształtny. Zadaniem tedy chwili obecnej byłby powrót do normy rozwojowej, wytrzebienie przeżytków, zamykających nam dostęp do kultury powszechnej. Najwięcej zaś szczątkowych tradycyj zachowała literatura piękna, która przerasta patosem rzeczywistość i poszukuje rzeczy nieistotnych. W chwili gdy forma czynu nabrała ostrych kantów i surowych zarysów rzeczywistości, odpręża się niewolnictwo słowa. Język musi zająć miejsce właściwe, codzienne, wyzbyć się całej nadbudowy złudzeń i odzyskać swą treść powszechną, zrozumiałą w literackiej interpretacji dla ogółu, gdyż tylko w ten sposób piśmiennictwo wróci do swych zadań kulturalnych, niezastąpionych żadną inną odmianą wysiłku.

Postawa nowoczesnych pisarzy wykazuje zrozumienie tej konieczności, lecz napół świadome, rzekłbym niedojrzałe, intuicyjne. Dążność do zerwania z romantyzmem porozbiorowym i zeuropeizowania literatury, przejawiająca się u autorów najmłodszych, jak Iwaszkiewicz, Słonimski, Grabiński, tendencja do wartości powszechnych ogólno-ludzkich objawia się chwilowo w formie spaczonej, podobnie jak z końcem XVIII wieku. A przedewszystkiem narzuca się tu lekceważenie sztuki pisarskiej i naśladownictwo.

W zestawieniu pobieżnem nawet z beletrystyką obcą, dzisiejsza powieść polska odznacza się

studencką jakby nonszalancją i dorywczością w pojmowaniu swoich zadań. Pisarze najmłodsi lekceważą elementarne zasady sztuki literackiej na rzecz nieobowiązującej dowolności (Rytard: „Wniebowstąpienie"). Nie zdobyli oni jeszcze poczucia obowiązku artystycznego i sumienia, o które dopominał się kiedyś St. Brzozowski. Sumienia tego nie można doszukać się nawet w Żeromskim, który bagatelizował konstrukcję, dając łatwe ujście wylewom luźnych skojarzeń i liryzmu („Wiatr od morza"), co stwarza precedens do rozleniwienia i nonszalancji (poniekąd już narodowej), nieznanej jeszcze w czasach pozytywizmu. Pisarze, jak piękne kobiety, kokietują aparatem drugorzędnych półśrodków artystycznych, nie usiłując podkreślać walorów zasadniczych, decydujących o wzroście naszej kultury wobec Europy, która przemawia z taką potęgą artyzmu w dziełach France'a, Romain Rollanda, Prousta i Conrada. Czemże jest wobec tego małostkowość pojęć naszych o sztuce nowoczesnej, pojęć importowanych dla nęcącej obcości przez grupy domorosłych etranżerów?

Już tematy najmłodszych powieściopisarzy wykazują banalne naśladownictwo cudzoziemszczyzny, która nie jest równoznaczna z oknem do Europy. Nazwiska bohaterów przybierają brzmienie cudzoziemskie (Zorn, Hersey, Pankton u Słonimskiego; Werner, Tartan i t. p. u Rytarda etc) a miejscem przeciętnej, nie egzotycznej akcji jest Ameryka, Rosja,

Włochy lub Wschód, co jest jaskrawym procesem odnaradawiania naszej literatury, zapomocą trzeciorzędnych cech. Nie jest to egzotyzm, ale trywjalny, kompromitujący snobizm, dążący do zamalowania polskości, droga do zniwelowania swojskich pierwiastków i zwichnięcia już w zaraniu normalnego wzrostu naszej odradzającej się kultury. Potrzebę egzotyzmu, wyjścia poza stosunki polskie odczuwali również powieściopisarze dawniejsi (n. p. Strug: „Pieniądz", Reymont: „Wampir", Sieroszewski: „Ol-Soni-Kisań", „Miłość Samuraja" i t. d.) ale ciężar tradycji narodowej ocalił ich pomysły, nadawał im znamię oryginalności i świeżości, którego dzisiejszy „zagraniczny" temat nie posiada. Źródłem tej cudzoziemszczyzny obecnej była w dużym stopniu odruchowa potrzeba konkurencji z powodzeniem przekładów.

Od roku mniejwięcej 1914 rozpoczęła się w Polsce, zapoczątkowana przez Boy'a (Tadeusza Żeleńskiego) kampanja przekładowa, w której wzięła z czasem udział większość firm wydawniczych i nieprodukcyjnych pisarzy. Zjawisko zaś samo rozszerzyło się w kierunku luki w literaturze polskiej t. j. lekkiego romansu, którego brak czynił książkę polską luksusem inteligencji. Niedostatek powieści brukowej, przewaga natomiast beletrystyki obciążonej ideowo, poważnej, pozbawionej rozrywkowego charakteru, musiała wywołać prędzej czy później reakcję ogółu, zwłaszcza

wobec wzmożonego czytelnictwa podczas wojny i łatwiejszego, bez cenzury granicznej zbytu książki. Naprężony, wyczerpany przeżyciami system nerwowy domagał się po wojnie odpoczynku w lekturze i emocyj silniejszych od dostarczanych przez literaturę swojską. Stąd powódź sensacji, upozorowanej europeizacją życia w postaci niedołężnych, cynicznych w formie i treści romansów zagranicznych, z których Claude Farrere, Rachilde i t. p. należą jeszcze do elity. Odruchowo nieledwie, pisarze polscy weszli na drogę konkurencji z tą szybką łatwą i masową produkcją, usiłując dorównać jej bodaj pozorami sensacji. Stąd naśladownictwo fabuły egzotycznej i fantastycznej, tchnącej reminiscencjami popularnych przekładów. Głębokość tego zjawiska stwierdzi dopiero historja, chwilowo jednak można sądzić, że z wyjątkiem Grabińskiego, Słonimskiego i innych, którzy zdobywają zwolna własną płaszczyznę koncepcyj treści i formy, panowała tu powszechna nijakość, obok wyświechtanej elegancji buduarowego stylu (Jehanne Walewska), upadek intelektualny, jałowość uczucia. (Rytard: „Wniebowstąpienie"; Iwaszkiewicz: „Hilary, syn buchaltera"). Przeważa tu stylizacja nad głębokością pomysłów, obok rozluźnienia konstrukcji, oraz doniczkowej zaiste zniewieściałości*). Punkt ciężkości utworów wyślizguje się

*) **Zwrócił na to uwagę już Ostap Ortwin w swych recenzjach o poezji nowoczesnej (zwłaszcza kobiecej w „Przeglądzie Warszawskim" 1923 r.**

z pod jakiegokolwiek probierza, leży poza pisarzem w sferze obojętnej, do wyboru, jak krawaty na wystawie sklepowej, dowodząc dezorjentacji autorów i przypadkowości ich zamierzeń. Określenie „kulturalny" należy tu stosować z dużemi zastrzeżeniami, gdyż ani znajomość form towarzyskich, ani wiedza czy inteligencja wrodzona nie pokrywają się z pojęciem nowoczesnej kultury, są zaledwie jej współczynnikami. Pospolita dziś treść tego słowa odnosi się do drugorzędnych objawów cywilizacji. Istotną bowiem kulturą jest napięcie nerwowe i psychiczne człowieka i narodu, rezultat fermentów przeżytych, gotowość i zdolność do oceny świata, nie z pewnego „punktu widzenia" (przesądy pozytywistyczne), ale według skali wrażliwości intelektualnej czy uczuciowej. Aparat tej wrażliwości bez wysiłku mierzy rzeczywistość swojem istnieniem, nie wymaga specjalnej religji społecznej czy artystycznej. Dlatego nie nazwiemy kulturalnym człowieka, ponieważ posiada on „pogląd na świat", swoją metafizykę, gdyż sam pogląd jak i jego rezultaty mogą być narzucone przez sugestję, jednostronne i wydedukowane z urojonych założeń. Pojęcie kultury nie równoważy się z kierunkiem działania człowieka, ale z jego *możliwościami etycznemi, umysłowemi i uczuciowemi.* Jest ono stopniem naprężenia władz duchowych, *zdolnością* rozumienia rzeczywistości, określaną za każdym razem miarą wrażliwości osobniczej

lub zbiorowej, potencją sądzenia, lecz nie sądem samym, słowem antycypacją wszelkiego poglądu na świat. Ani tedy teorja pracy Brzozowskiego, ani pseudo-uniwersalizm czyli odgrzany na cienkiej warstwie myślowej pozytywizm literacki, nie wyczerpują zagadnienia kultury, stanowiącej rezultat całokształtu życia jednostki na tle gromady, rezultat trwały po zniknięciu pierwotnych bodźców, gdyż nawet wartości przezwyciężone potęgują wrażliwość osobnika, pozostawiają niezniszczalny ślad, który, jak wiadomo, jest elementarnym warunkiem wszelkiego ćwiczenia i wychowania.

Pogląd ten w zastosowaniu do najmłodszej generacji pisarzy daje wynik przygnębiający. Predyspozycje organiczne do kultury, odruchowa wrażliwość, podświadome reakcje są tu olbrzymie, przeżycia zaś pozytywne, świadome, umysłowe i uczuciowe mają wymiar minimalny i ograniczony. Świadectwo to niedokształcenia kulturalnego, czego skutkiem jest znów niedostatek problemów i przeżuwanie powierzchni życia.

6

Przyczyna słusznych skarg na obojętność ogółu wobec swojskiej produkcji literackiej leży raczej w olimpijskiej wsobności i patosie naszego piśmiennictwa, niż w istotnem lekceważeniu krajowej produkcji przez czytelników, których zainteresowania i potrzeby nie znajdują dostatecznej pożywki. Rozbieżność tę powiększa jeszcze upadek myśli krytycznej o sprawdzianach zasadniczych, która formułowałaby i regulowała probierze epoki. Nie jest to zarzut, ale stwierdzenie pospolitego faktu, znajdującego swą rację w nałogowem poniekąd odsuwaniu literatury od powszechnego i codziennego biegu życia, stawianiu pracy literackiej ponad przeciętnym wysiłkiem, co wyodrębnia ją w dziedzinę niezwykłości i cudu, jakiejś „splendid isolation", osłoniętej tajemnicą misterjum. Wiekowa poza literatury na proroczy i nieomal boski charakter swych źródeł oddaliła ją od społeczeństwa i zaciążyła na opinji zwykłego czytelnika, budząc w nim niechęć obok obojętnego szacunku dla sakryfikowanego słowa i uroczystej jego powagi. Sąd krytyczny stał się tu komunałem obiegowym, nierozumianym często, ale świętym i nietykalnym, szablonem, który wypracowała wiedza wtajemniczonych dla maluczkich, odświętna zaś poza odebrała czytelnikom zaufanie do własnego zdania, skazując ich na bierność wobec wyroków hierofanty. Z drugiej zaś strony wzrosła samowola pisarzy ich dydaktyczny do narodu stosunek, nie oparty na walorach estetycznych, lecz na łatwej wielkości patetycznego słowa i mistyfikacji proroczej (T. Miciński: „Nietota"). Stąd pokutująca do dziś wśród pisarzy minionych czasów myśl o specjalnej roli literatury i jej posłannictwie, arcykapłaństwo i dążność do kastowości, znajdująca swój krańcowy przejaw w literackiej szlachetczyźnie Żeromskiego *(nobilitas*

„Snobizm i postęp"). Pozytywnie przedstawia się to, jako tendencja do hegemonji literatury w życiu, absurdalne przeniesienie punktu ciężkości realnych spraw na stosy drukowanego papieru, groźne w rezultatach dla naszej przyszłej polityki i cywilizacji, jakieś kwakierstwo literackie, narzucające swe poetyckie urojenia rzeczywistości. Skutek do nietyle przecenienia sił własnych, ile naiwnej przestarzałej pretensji do przewodniczenia narodowi z czasów, gdy pozbawiony konkretnej podstawy politycznej żył słowem wieszczów i literaturą. Dziś jednak pisarz stał się tylko obywatelem, którego skromność dałaby wreszcie narodowi gwarancję powrotu do normalnego podziału pracy kulturalnej, bez nadętego patosu i pretensjonalnych uroszczeń ludzi niepowołanych. Cóż bowiem na ten patos arcykapłański epigonów romantyzmu odpowie owa pogardzona w swych potrzebach dusza mas społecznych, głodna nietylko świętości, ale i codziennej strawy, co ma robić i gdzie czerpać zadowolenie estetyczne czytelnik codzienny, gdy między nim a Świętym Graalem staje ściana ze złoconego marmuru o problematycznej zresztą ornamentacji artystycznej? Dowodem, że pytanie to nie płynie z próżni są skargi na brak w literaturze naszej talentów i powieści średniej miary, przeciętnej strawy literackiej, bezpretensjonalnego romansu. Odpowiedź na ten żal słuszny miałaby charakter paradoksu, gdyby nie była zgodna z rzeczywistością. Nie

posiadamy przeciętnej powieści, ponieważ w stosunkach naszych przeciętność staje się wielkością, ukrywa się pod złotą czapką Dalaj-Lamy, a przyczyną tego jest bezkrytyczna apoteoza talentów nawet miernych po linji zafałszowanych posłannictwem społeczno-narodowem sprawdzia-„ów. Możnaby z łatwością wykazać na podstawie zwykłego podręcznika historji literatury, jak dalece kastowość i przesąd o nadprzyrodzonych źródłach natchnienia, poprostu religja literacka wprowadzała myśl krytyczną ogółu na tory autoszustwa, wypaczając jego stosunek do sztuki przez uwielbienie nieistotnych, drugorzędnych akcydensów, ucząc pogardy lub przemilczenia takich wyjątkowych skądinąd obrońców rzetelnej i trzeźwej myśli jak K. Irzykowski, który walczył napróżno z powszechną psychozą. Ta deprawacja kultury estetycznej przez względy ideowe, której wykwit stanowiły kryterja filozoficzno-społeczne St. Brzozowskiego była tem łatwiejsza, że czytelnik zwykły nie przetrawia literatury przy pomocy kategoryj intelektualnych, lecz zaspokajając głód rozrywki lub wzruszeń, daje się uwodzić automatycznie. Ale brak szablonów krytycznych, właściwych zawodowcom, uwalnia jego duszę od apriorycznych, dogmatycznych sądów, czyni wrażliwość jego bardziej bezpośrednią, skłonną do buntu, zmiany zainteresowań i zniecierpliwienia, Stąd moda, przelotność powodzenia sankcjonowanych nawet przez krytykę wielkości i ostateczne kryterjum

czasu, miara prawdziwej twórczości. Toteż pogarda dla mody, właściwa pisarzom, obca jest wydawcom, którzy uzależniają rację bytu autorów od opinji powszechnej, jako wtajemniczeni w organiczny związek między książką a społeczeństwem, związek, którego nie zwalczą magiczne zaklęcia arcykapłanów słowa. Moda bowiem sprawiła, iż niezaspokojony głód masy przeniósł się u nas na grunt literatury cudzoziemskiej, wywołując epidemję przykładów, potęgę wobec ubóstwa produkcji krajowej. Ten zrozumiały odruch głodu jest niemniej szkodliwy i groźny w swych możliwościach konkurencyjnych, jako rezultat rozdźwięku między społeczeństwem a jego literaturą.

Przesadna ocena dzieł pod kątem sprawdzianów historycznych, ciągłe zezowanie w stronę wieczności, oddala nas od chwili teraźniejszej, która mierzy wartość skalą swych potrzeb realnych i absorbuje tylko odpowiedniki swego życia. Przeciętna, żywiołowa masa czytelników, wyłączona poza nawias powagi sądu, atakowana przez literaturę za swą poziomość, jest tylko ofiarą za winy ofiarników. Bezsprzecznie ma ona swe wady, lecz największa chyba z nich, w opinji literackiej, jest obojętność dla solipsystów i antykwarzy, nie odczuwających zapowiedzi nowego życia w jej krwią nabiegłych żyłach. Płodząc tysiące nieczytanych przyczynków, analiz oddawna przeżutych, wyssanych z organicznej tkanki i przetrawionych koncepcyj, krytyka stworzyła hiperprodukcję

historyczno-literackiej anegdoty przy zupełnem zaniedbaniu współczesności, zasypała świecącem próchnem wartości rzeczywiste. Jakąż tedy orjentację może posiadać w tych sprawach społeczeństwo, gdy przewaga literackiej pracy leży po drugiej stronie Lety, ciąży ku cmentarzom potężnych, ale pomnikowych wielkości? Przeciętny konsument powieści, którego przeciętność ciągle mam na myśli, miłośnik rozrywki czy też laik estetа, element potrzebny na powierzchni kulturalnego życia, teren wibracyj i prądów literackich, nie znajduje żadnego zadowolenia w zaścianku, gdzie sztuka podpiera się tradycją przebrzmiałych nałogów a pisarzy wyczerpanych stać tylko na zachowawczą uporczywość. Opinja wyraża się tu instynktowym odskokiem od swojskiej literatury, zlekceważeniem jej dzieł przez zepchnięcie ich do kosza ulicznego sprzedawcy.

Rozumieli tą nieodwołalną tragedję polskiej literatury pisarze dawniejsi jeszcze, jak Nałkowski Wacław i Brzozowski, walcząc o dostęp literatury do życiowo płodnych elementów, jakkolwiek upatrywali je w komunałach społecznej ideologji i socjologicznych doktrynach *). Pominąwszy same zasady, główna zasługa ich leży w kinetycznem oddziaływaniu na opinję literacką, w budzeniu szacunku dla mas czytelniczych, w zrozumie-

*) Z bezstronnych, pozytywnych krytyków niemałą zasługę położył też Jan Lorentowicz, krytyk essaista o przenikliwym sądzie estetycznym.

niu zasady, że literatura wynika z żywotnych potrzeb estetycznych społeczeństwa, z którego fermentów wypływa. Tymczasem krytyka dzisiejsza, bezimienna lub za mało jeszcze spersonifikowana, para się napróżno z nieporozumieniami i, kultywując metafizyczne sprawdziany historyczne, od-oddala się od żywej świadomości narodu.

W walce tedy o literaturę nowoczesną musimy przezwyciężać tradycję kwietyzmu, budzić zagwożdżoną przez stuletnie bezkrólewie sztuki zdobywczą energję artysty pisarza. Próba ognia krytycznego musi unicestwić dławiącą nas hipnozę wielkich słów i wielkich imion, dać nam siłę do stworzenia własnych prawd i nowej rzeczywistości. Wychowanie w ekstazie i upojeniu dla poezji sprzyja zanikowi probierza intelektualnego i trzeźwości estetycznego sądu wobec drukowanej książki, apoteoza zaś pisarzy, wywyższanie ich ponad poziom pracy i obowiązku, romantyczność literacka, rozwijająca snobizm i kabotynizm musi ustąpić przed pozytywnymi sprawdzianami wysiłku artystycznego. Nie róbmy herosów z poetów, nie kreujmy powieściopisarzy na apostołów i nie żądajmy od mas bałwochwalstwa wobec wątpliwych często, niesprawdzonych przez miarę czasu pretensyj autorskich. Naród, który zaczął zdobywać świadomość swych możliwości kulturalnych dopiero w XVIII wieku, którego tradycja literacka zyskała ciągłość rozwojową dopiero w okresie upadku politycznego, przywykł rzecz prosta uwa-

żać pisarza za zbytek, wpadł w krańcowości, w uwielbienie lub pogardę i dlatego postradał miarę wartości realnych, uczynił z literata maga lub znachora, albo czandalę i parjasa. Sprzyja temu do dziś zblazowana na ideałach przeszłości krytyka, kultywująca przerosty literackie w piśmiennictwie, a właściwie opóźniająca jego rozwój przez uporczywą hodowlę passeizmu. Zamyka to literaturze naszej dostęp do Europy, odbiera jej wartości ogólno-ludzkie i nie pomoże kosztowna propaganda ani feljetony krytyczne w Paryżu, jeśli twórczość sama nie stanie się elementem organicznym, składowym kultury światowej, jeśli pisarze polscy nie zawiną rękawów do pracy w powszechnym warsztacie ludzkości w imię sztuki. Aby osiągnąć to należałoby z jednej strony hamować pęd do nacjonalizacji ideowej, z drugiej płaskie naśladownictwo cudzoziemszczyzny. Pozytywnie zaś wyraża się to w tendencji do uwspółcześnienia zasad twórczości literackiej, zrzeczenia się pretensyj wyjątkowych na rzecz zadań estetycznych. Pisarz bowiem spełni swą dziejową misję już przez samo formułowanie estetycznych ideałów swej epoki, przez wyzwalanie jej kulturalnej energji. Społeczeństwo odnajdzie wówczas w literaturze ideał swej duchowej pracy i miarę swej kultury, czyli trwały monumentalny walor. Stylizacja duszy nowoczesnego człowieka w literaturze będzie równocześnie potwierdzeniem żywotności jego wysiłków i pracy, jedyną trans-

misją, dającą się związać produkcyjnie z przeszłością, ponieważ literatura, jako wykładnik kultury daje świadectwo skali duchowego życia epoki, *nie jest twórczynią nowego życia*, przeobrażającą kształt świata, ale wyrażeniem i ujęciem tej reszty bytu, która nie daje się zrealizować w fakcie, w czynie, w zjawisku konkretnem, w polu rzeczywistości zmysłowej, materjalnej. Cały obszar skojarzeń, wyobrażeń i uczuć, cała nadbudowa duszy współczesnej, nieurzeczywistniona w codziennym wysiłku robotnika, w ruchu maszyn, w kotle cywilizacji, znajdzie swoje ujście w sztuce, która znów rozwinie skalę wartości nowych, prężnych, zgodnych w dyspozycji z powszechnym rozwojem twórczej pracy. I nie przez kult nieistotnych współczynników, przez kult pracy innych dziedzin, lecz przez zorganizowany, celowy ruch we własnym zakresie literatura zdobędzie właściwe stanowisko w społeczeństwie. Dlatego, zacząwszy od rewizji ideałów przeszłości, od tradycji, która ciążyła mocą swej tragicznej treści na pokoleniach przeszłych, pragniemy wyzwolić się z niej, odrzucić łachmany niewolnictwa i na nowej podstawie wyryć hasło: Literatura umarła. Niech żyje literatura!

15.V.1925.

RÓJ